DAS AUFFÜHRUNGSRECHT AN DRAMATISCHEN UND MUSIKALISCHEN WERKEN

INAUGURAL-DISSERTATION

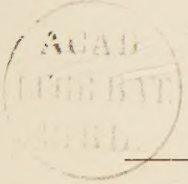
ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE BEI DER JURISTISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

EINGEREICHT VON

GUSTAV BOCK

BACC. IUR. AUS BERLIN



LEIPZIG

DRUCK VON C. G. RÖDER G. M. B. H.

1906.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

§ 1. Einleitung 13
a) Geschichtliche Entwickelung des Aufführungsrechts 13
b) Überblick über die wichtigsten Bestimmungen der heutigen deutschen Gesetzgebung über das Aufführungsrecht 17

§ 2. Begriff, Wesen und Berechtigung des Aufführungsrechts 19

§ 3. Objekte des Aufführungsrechts 30
a) Originalwerke 30
b) Bearbeitungen und Übersetzungen 36

§ 4. Subjekte des Aufführungsrechts 40

§ 5. Verträge über das Aufführungsrecht 52
a) Übertragung des ganzen Aufführungsrechts . . 52
b) Aufführungsgenehmigungen 53

§ 6. Verletzung des Aufführungsrechts 76
a) Strafrechtliche Folgen 76
b) Zivilrechtliche Folgen 77

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535720_0098

Literaturverzeichnis.

Adler, Zur Konstruktion des Urheberrechts in: Archiv für bürg. Recht, Bd. X, S. 104 ff., Berlin 1895.

Allfeld, Die Reichsgesetze betr. das liter. u. art. Urheberrecht usw., München 1893.

— Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst usw., München 1902.

— Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken in: Handwörterbuch der Staatswissenschaften, Bd. VII, S. 362 ff., Berlin 1901.

v. Anders, Beiträge zur Lehre vom literar. und art. Urheberrechte, Innsbruck 1881.

Astor, Das liter. und art. Miturheberrecht, Leipziger Inaugural-Dissertation, Leipzig 1904.

v. Bar, Theorie und Praxis des internationalen Privatrechts, Bd. II, S. 233 ff., Hannover 1889.

Batz, Beiträge zur Beurteilung des gegenwärtigen Zustandes der Autorrechtspflege innerhalb des Deutschen Reiches, Leipzig 1885.

Bauer, Das musikalische Urheberrecht usw., Leipzig 1890.

Beiträge zum Urheberrecht, Festschrift für den 17. internationalen und künstlerischen Kongreß Dresden 1895, Berlin 1895.

Bericht der XI. Kommission (des Reichtages, 10. Legislaturperiode, II. Session 1900/01), über den Entwurf eines Gesetzes, betr. das Urheberrecht usw., Reichstagsdrucksachen No. 214.

Beseler, Deutsches Privatrecht, 4. Aufl., 2. Abteilung, Berlin 1885.

Binding, Lehrbuch des gemeinen Deutschen Strafrechts, Bd. I, 2. Aufl., Leipzig 1902.
Birkmeyer, Die Reform des Urheberrechts, Kritische Bemerkungen zu dem Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, München 1900.
Bluntschli, Deutsches Privatrecht, 3. Aufl., München 1864.
van Calker, Die Delikte gegen das Urheberrecht, Halle 1894.
— Kritische Bemerkungen zu dem Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 13. Juli 1899, Halle 1900.
Constant, Code des Théâtres, 2. Aufl., Paris 1882.
Copinger, The law of copyright, 4. Aufl., London 1904.
Cutler, A manual of musical copyright real, London 1905.
Dahn, Privatrechtliche Studien in: Bausteine, 5. Reihe, 2. Schicht, Berlin 1885.
Dalloz, Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence, Bd. 42, T. I, Paris 1861.
Dambach, Fünfzig Gutachten über Nachdruck usw., Berlin 1891.
— Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes betr. das Urheberrecht usw., Berlin 1871.
Darras, Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux, Paris 1887.
Daude, Lehrbuch des deutschen liter. künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts, Stuttgart 1888.
Dernburg, Preußisches Privatrecht, Bd. II, 5. Aufl., Halle 1897.
Deseure, Le droit et le théâtre, Paris u. Brüssel 1895.
Drone, A treatise on the law of propriety in intellectual productions, Boston 1879.
Dunant, Du droit des compositeurs de musique, de leurs oeuvres, Genf 1893.
Eisenlohr, Das literarisch-artistische Eigentum, Schwerin 1855.
Endemann, Das Gesetz betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken, Berlin 1871.
Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen.
— des Reichsgerichts in Strafsachen.
— des Reichsoberhandelsgerichts.

Entwurf (Erster) eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, Amtliche Ausgabe, Berlin 1899.
— (Zweiter) eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst.
— eines Gesetzes über das Verlagsrecht. Letztere beide mit Begründung No. 97 der Reichstagsdrucksachen (10. Legislatur-Periode, II. Session 1900/01).

Fischer, Gesetz betr. das Urheberrecht an Schriftwerken usw., Gera 1870.

v. Freydorf, Autorrecht und Rechtssystem. Literarische und kritische Studie, Mannheim 1894.

Geller, Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur usw., Wien 1896.

Gerber, Über die Natur der Rechte des Schriftstellers und Verlegers in: Jherings Jahrbüchern für die Dogmatik usw., Bd. III, S. 359 ff.

Ghica, La propriété littéraire et artistique en Roumaine, Paris 1900.

Gierke, Deutsches Privatrecht, Bd. I, Leipzig 1895.

Göpel, Über Begriff und Wesen des Urheberrechts, Altenburg 1881.

Guichard, De la législation du théâtre en France, Paris 1880.

Harum, Die gegenwärtige österreichische Preßgesetzgebung usw., Wien 1857.

Hedeler, Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern usw., 2. Aufl., durchgesehen von Prof. Röthlisberger-Bern, Leipzig 1902.

Heinzmann, Deutsches Theaterrecht, München 1905.

Hillenbrand, Der Verlagsvertrag, Erlanger Dissertation 1903.

v. Hillern, Streitfragen aus dem Autorrecht usw., Freiburg i. Br. 1876.

Hilpert, Die Besteuerung musikalischer Aufführungen in Elsaß-Lothringen, 1896.

Hinschius, Über die Schutzberechtigung von Pantomimen und Balletts gegen unbefugte öffentliche Aufführung in: Jherings Jahrbüchern für Dogmatik, Bd. XXVI.

Hirschberg, Das Miturheberrecht, Jenaer Dissertation, Berlin 1901.

Huard et Mack, Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique, Paris 1891.

Ichon, Der Verlagsvertrag und die Lizenz zur öffentlichen Aufführung, Freiburger Dissertation, Berlin 1900.

Jolly, Die Lehre vom Nachdruck, Heidelberg 1852.

Kadlec, Das Aufführungsrecht von dramatischen und musikalischen Werken in: Immaterialgüter (später Neuzeit), Zeitschrift für Urheber-, Patent- usw. Schutzrechte, 1. Jahrg., S. 57 ff., Berlin 1892.

Kaerger, Zwangsrechte. Ein Beitrag zur Systematisierung der Rechte, Berlin 1882.

Klostermann, Das geistige Eigentum, Bd. I, Berlin 1867, Bd. II, Berlin 1869. Hiervon: Bd. I: Das Urheberrecht und das Verlagsrecht, 2. Ausgabe 1871.

— Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken usw., Berlin 1876.

Kohler, Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung, Jena 1880.

— Zum Autorrecht und Individualrecht in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Bd. IV, S. 145, Berlin 1899.

— Autorrechtliche Studien in: Archiv für ziv. Praxis, Bd. LXXXV, S. 339 ff. Freiburg und Leipzig 1896.

— Die Idee des geistigen Eigentums in: Archiv für ziv. Praxis, Bd. LXXXII, S. 141 ff., Freiburg und Leipzig 1894.

— Zur Konstruktion des Urheberrechts in: Archiv für bürg. Recht, Bd. X, S. 241 ff., Berlin 1895.

— Kunstwerk und Geschmacksmuster, Archiv für ziv. Praxis, Bd. LXXXVII, S. 1 ff., Freiburg und Leipzig 1897.

— Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz, Mannheim 1892.

— Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Erste und zweite Lieferung, Stuttgart 1906.

Kohler und **Liesegang,** Entäußerung und zukünftiger Rechtserwerb, Archiv für bürg. Recht, Bd. X. S. 59 ff.

Kremer, Das ausschließliche Recht des Urhebers an der Melodie, Leipzig 1891.

Kufferath, Les abus de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, Brüssel 1897.

Kuhlenbeck, Das Urheberrecht (Autorrecht) an Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht usw., Leipzig 1901.

Lacan et Paulmier, Traité de la législation des théâtres, Paris 1830.

Leander, Bemerkungen zu dem Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und und der Tonkunst in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Bd. IV, S. 291 ff., Berlin 1899.

Lindemann, Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, Berlin 1901.

Mandry, Gesetz vom 28. Juni 1865 zum Schutze der Urheberrechte an liter. Erzeugnissen und Werken der Kunst in: Dollmann, Gesetzgebung Bayerns, T. 1 Bd. V, Erlangen 1867.

Mitteis, Zur Kenntnis des literarisch-artistischen Urheberrechts nach dem österr. Gesetz vom 26. Dezember 1895, Stuttgart 1898.

Mittelstaedt und **Hillig,** Das Verlagsrecht usw., Leipzig 1901.

Müller, Das Deutsche Urheber- und Verlagsrecht, Bd. I, München 1901.

Nissen, Von der Übertragung des Rechts zur öffentlichen Aufführung dramatischer Werke an Theater in: Goldschmidt's Zeitschrift für das gesamte Handelsrecht, Bd. XVIII. S. 346 ff., Erlangen 1873.

Opet, Beiträge zum Aufführungsrecht, in: Archiv für ziv. Praxis, Bd. LXXXIV, S. 151 ff., Freiburg und Leipzig 1895.

— Beiträge zur Kritik des Entwurfes eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst in: Archiv für ziv. Praxis, Bd. XC, S. 127 ff., Tübingen, Freiburg und Leipzig 1900.

— Deutsches Theaterrecht, unter Berücksichtigung der fremden Rechte, Berlin 1897.

— Theaterrecht in: Handwörterbuch der Staatswissenschaften, 2. Aufl., Bd. VII, S. 85 ff., Jena 1901.

Opitz, Das Aufführungsrecht musikalischer Werke in der Schweiz nach dem 1. Februar 1892, Erster und zweiter Artikel, Zürich 1892.

von Orelli, Der internationale Schutz des Urheberrechts in: Deutsche Zeit- und Streitfragen, Hamburg 1887.

von Orelli, Das schweizerische Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst, Zürich 1884.

Osterrieth, Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht, Leipzig 1892.

— Das Aufführungsrecht an dramatisch-musikalischen Werken in: Gewerbl. Rechtsschutz u. Urheberrecht, Bd. IX, S. 173 ff., Berlin 1904.

— Geschichte des Urheberrechts in England mit einer Darstellung des geltenden englischen Urheberrechts, Leipzig 1895.

— Das Urheberrecht an „Carmen" in: Musikgeschäftliche Blätter, 1. Jahrgang No. 1, Berlin 1906.

— Die Reform des Urheberrechts, Entwurf eines Gesetzes das Urheberrecht an Geisteswerken betreffend nebst Motiven usw., Berlin 1893.

Pouillet, Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, 2. Aufl., Paris 1894.

v. Püttlingen, siehe Vesque.

Rabel, Die Übertragbarkeit des Urheberrechts nach dem österr. Gesetz vom 26. Dezember 1895 in: Grünhuts Zeitschrift für das Privat- und öff. Recht der Gegenwart, Bd. XXVII, S. 71 ff., Wien 1900.

Rauter, Die Gesetze, Verordnungen und Verträge des Deutschen Reiches betr. den Schutz der gewerbl., künstler. und liter. Urheberrechte, Hannover 1905.

— Das Deutsche Urheberrecht an liter., künstler. und gewerbl. Schöpfungen, Leipzig 1905.

Renouard, Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts, Bd. I, Paris 1838, Bd. II, 1839.

Reuling, Beiträge zur Lehre vom Urheberrecht nach dem Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 in: Zeitschrift f. Handelsrecht Bd. XXIII, S. 70 ff.

Röthlisberger, Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst und die Zusatzabkommen, Bern 1906.

— Der interne und internationale Schutz des Urheberrechts, Leipzig 1901.

Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, Leipzig 1892.

Schuster, Das Urheberrecht der Tonkunst, München 1891.
— Grundriß des Urheberrechts, Leipzig 1899.
Scrutton, The law of copyright, 4. Aufl., London 1903.
Slater, The law relating to copyright, usw., London 1884.
Stenglein, Die Reichsgesetze zum Schutz des geistigen und gewerblichen Eigentums, 3. Aufl., Berlin 1902.
Stobbe-Lehmann, Handbuch des deutschen Privatrechts, Bd. III, 3. Aufl., Berlin 1898.
Streißler, Entwurf eines Gesetzes, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, Leipzig 1899.
— Das Recht für Urheber, Buchhandel und Presse, Bd. I u. II, Leipzig 1890.
Thöl, Theaterprozesse, Göttingen 1880.
Vesque von Püttlingen, Das musikalische Autorrecht, Wien 1864.
Vivien et Blanc, Traité de la législation des théâtres, Paris 1830.
Voigtländer, Das Gesetz betr. das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901, Leipzig 1901.
Wächter, O. Das Autorrecht, Stuttgart 1875.
— Das Verlagsrecht, Bd. I, Stuttgart 1857, Bd. II, 1858.
Wyss, Das internationale Urheberrecht an Photographien, musikalischen Aufführungen und Übersetzungen, Züricher Dissertation, Zürich 1898.

Abkürzungen der häufiger vorkommenden Zitate.

Allfeld (1893) = Die Reichsgesetze über das Urheberrecht usw., München 1893.
Allfeld (1902) = Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 usw., München 1902.
Begründung = Entwurf (Zweiter) eines Gesetzes betr. das Urheberrecht usw., Reichstagsdrucksache No. 97.
van Calker, S. = Kritische Bemerkungen usw., Halle 1900.
Dambach = Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes usw., Berlin 1871.
Klostermann (1871) = Geistiges Eigentum Bd. I.: Das Urheberrecht usw., 2. Ausgabe, Berlin 1871.
Klostermann (1876) = Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken usw., Berlin 1876.
Kohler, A. R. = Autorrecht, Jena 1880.
Kohler (1906) = Urheberrecht an Schriftwerken usw., Stuttgart 1906.
Komm.-Ber. = Berichte der XI. Kommission usw., Reichstagsdrucksache No. 214.
Opet, Beiträge = Beiträge zum Aufführungsrecht.
Opet, Beiträge zur Kritik = Beiträge zur Kritik des Entwurfes usw.
Opet, S. = Deutsches Theaterrecht, Berlin 1897.
Osterrieth, S. = Altes und Neues usw., Leipzig 1892.
R. G. C. = Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen.
R. G. St. = Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen.
R. O. H. G. = Entscheidungen des Reichsoberhandelsgerichts.
Röthlisberger, S. = Die Berner Übereinkunft usw., Bern 1906.
Wächter, A. R. = Das Autorrecht, Stuttgart 1875.
Wächter, V. R. = Das Verlagsrecht, Stuttgart 1857/8.

Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken.

§ 1.

Einleitung.

a) Daß der Nachdruck literarischer Werke ein Eingriff in eine fremde Rechtssphäre sei, war schon lange allgemein anerkannt, daß aber eine öffentliche Aufführung eines Werkes der Literatur oder Tonkunst ebenso zu beurteilen sei, diese Erkenntnis ist erst in jüngerer Zeit durchgedrungen. Je mehr dramatische Literatur und musikalische Komposition sich entwickelten, um so mehr brach sich auch die Überzeugung Bahn, daß neben dem Schutz gegen den Nachdruck ein Schutz gegen unbefugte öffentliche Aufführung natürlich und notwendig sei.

Die ersten Ansätze in dieser Richtung finden sich in Frankreich. Schon am 13. Januar des Jahres 1791[1]) war auf Betreiben Beaumarchais', des erfolggekrönten Autors der „Mariage de Figaro", ein Gesetz erlassen worden, welches den Autoren von dramatischen und musikalischen Werken das ausschließliche Aufführungsrecht für Lebenszeit und bis fünf Jahre nach ihrem Tode vorbehielt. Und zwar wurde dieser Schutz, obgleich der in strafrechtlicher Beziehung das Gesetz von 1791 ergänzende

[1]) Pouillet, S. 674 No. 744, vergl. auch Renouard I, S. 194ff., Schuster, S. 35, 219ff.

Art. 428 Code Pénal nur von „spectacles“ sprach, durch die Wissenschaft und Praxis mittels extensiver Interpretation möglichst ausgedehnt. Auch zeitlich wurde der Schutz im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrfach erweitert, und zwar durch das Gesetz vom 3. August 1844, durch welches das Aufführungsrecht dem Vervielfältigungsrechte gleichgestellt und dadurch vor allem für die Witwen und Waisen des Autors auf 20 Jahre nach dessen Tode verlängert wurde. Während das Gesetz vom 8. April 1854 in der Abmessung des Schutzes die Lebenszeit der Witwe, d. h. von ihrem Tode ab für die Waisen des Autors noch 30 Jahre, zugrunde legte, stellte das Gesetz von 1866 unabhängig von dem Vorhandensein von Witwen und Waisen eine Schutzfrist von 50 Jahren vom Tode des Autors ab allgemein auf.[2])

Während nun in Frankreich der Schutz in dieser ausgiebigen Weise durchgeführt war, verhielt sich die deutsche Gesetzgebung allen Wünschen dieser Art gegenüber vollständig ablehnend. Erst im Jahre 1835 regte Preußen in der Kommission für Art. 18 BA. (Bundesakte) — allerdings vergeblich — einen gesetzgeberischen Akt zum Schutze des Autors an. Allmählich hatte sich aber doch der Gedanke Bahn gebrochen, daß zum mindesten die unbefugte Aufführung eines noch nicht veröffentlichten Werkes eine schwere Schädigung der Interessen des Autors bedeute und so kam, nachdem Preußen 1837, Sachsen-Weimar 1839, Lübeck 1841 vorausgegangen waren, am 22. April 1841 ein Bundesbeschluß zustande, durch den unbefugte öffentliche Aufführung unveröffentlichter Werke verboten wurde.[3])

Auf der gleichen Stufe etwa stand zu dieser Zeit die Entwickelung des Aufführungsschutzes in England,

[2]) Pouillet, S. 153 ff. No. 135/6.
[3]) Schuster, S. 221 ff.

wo durch den a. 3 Will IV. c. 15 (10. Juni 1833)[4]) ungedruckte dramatische Werke dauernd geschützt waren.[5]) Das englische Common law war schon früher in dieser Weise angewendet worden und der oben zitierte Akt ging sogar noch einen Schritt weiter, indem er auch gedruckte oder veröffentlichte Werke, letztere allerdings nur auf Lebenszeit des Autors, wenigstens aber 28 Jahre vom Erscheinen an gerechnet, schützte. Zu diesem Schritt mochte der englische Gesetzgeber wohl durch die Erwägung bestimmt worden sein, daß der Autor in der Absicht sein Aufführungsrecht zu wahren, den Druck seiner Werke hinausschieben oder gar unterlassen könne. Dieselbe Erkenntnis veranlaßte auch die Gesetzgeber der meisten Kulturländer nach und nach von dem Grundsatze, nur ungedruckte Werke gegen unbefugte Aufführung zu schützen, abzugehen. Während Frankreich, wie bereits bemerkt, diese Entwickelung schon Ende des 18. Jahrhunderts vollendet hatte, gewährte Preußen erst durch das Gesetz vom 20. Februar 1854, der Deutsche Bund durch Bundesbeschluß vom 17. März 1857 und nachfolgende Publikation in fast allen Bundesstaaten auch den Autoren dramatischer oder musikalischer Werke, die ihre Werke durch Druck veröffentlicht hätten, das ausschließliche Aufführungsrecht, wenn sie es sich durch eine auf jedem Exemplar anzubringende Erklärung vorbehalten wollten.

Durch diese Bestimmung war das ausschließliche Recht der öffentlichen Aufführung im heutigen Sinne, indem die Möglichkeit des Vorbehaltes gegeben war, geschaffen. Freilich bestand auch diese Möglichkeit nur in beschränktem Maße, da ja in jedem Fall der Schutz 10 Jahre nach dem Tode des Autors erlosch.

[4]) Copinger, S. 277.

[5]) Osterrieth, Geschichte des Urheberrechts in England, S. 190.

Das norddeutsche Bundesgesetz, spätere Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 bedeutete in zweifacher Hinsicht einen wichtigen Schritt, indem es erstens für dramatische und dramatisch-musikalische Werke das Erfordernis des Vorbehaltes beseitigte und zweitens den Schutz gegen unbefugte öffentliche Aufführung auf 30 Jahre nach dem Tode des Autors ausdehnte. Diesem Beispiel folgten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die meisten Kulturstaaten [6]) und selbst das neueste Reichsgesetz vom 19. Juni 1901 betr. das Urheberrecht ist über diese Grenzen nicht wesentlich hinausgegangen. In einer Beziehung allerdings hat auch dieses Gesetz eine sich aus der Entwickelung der Anschauungen über das Aufführungsrecht ergebende und dem Stande früherer Gesetzgebungen anderer Länder entsprechende Konsequenz gezogen; nämlich den Fortfall des Erfordernisses eines Aufführungsrechtsvorbehaltes auch für rein musikalische Werke.

Der Entwurf zu dem genannten Gesetze war noch in einem anderen Punkte über den Schutz des alten Reichsgesetzes hinausgegangen, indem er in § 32 die Schutzfrist für Werke der Tonkunst auf 50 Jahre verlängerte.[7])

---

[6]) Über die Schutzdauer in den einzelnen Ländern vergl. die Zusammenstellung bei Röthlisberger, S. 115/6, wobei zu bemerken ist, daß eine Abweichung der Schutzdauer des Aufführungsrechts von der des sonstigen Urheberschutzes nur in folgenden Ländern in Betracht kommt: Italien, § 10, wo an Stelle der zwei Schutzperioden (1. Periode bis zum Tode des Autors oder 40 Jahre nach dem Erscheinen [unbeschränkter Schutz], 2. Periode von Schluß der 1. Periode ab 40 Jahre [beschränkter Schutz: Abgabe von 5% des Ladenpreises dem Autorrechtsinhaber]) für das Aufführungsrecht eine 80 jährige Schutzfrist tritt; Schweden, § 14, in der Fassung vom 29. April 1904, wo an Stelle der 50 jährigen Schutzfrist für den sonstigen Urheberschutz für das Aufführungsrecht eine 30 jährige Schutzfrist tritt.

[7]) Eine Bestimmung, die gegen den Wunsch der meisten Schriftsteller über das Autorrecht, sowie fast aller Interessenten

b) Die positiven Gesetzesvorschriften, die seit dem 1. Januar 1902 im Deutschen Reiche für das Aufführungsrecht gelten, will ich vorerst im folgenden kurz zusammenfassend darstellen.

Das Recht der öffentlichen Aufführung eines dramatischen[8]) oder musikalischen Werkes steht dem Urheber[9]) an seiner Originalschöpfung, dem Bearbeiter oder Übersetzer[10]) an seiner Bearbeitung oder Übersetzung[11]) zu. Das Aufführungsrecht ist beschränkt oder unbeschränkt übertragbar[12]) und geht auf den Erben über.[13]) Es erlischt 30 Jahre[14]) nach dem Tode des Urhebers oder 10 Jahre nach der Veröffentlichung, falls diese Frist die längere ist.[15]) Es gilt, wenn das Urheberrecht an einem Werke übertragen wird, als mitübertragen, im Gegensatz zu anderen Befugnissen des Urhebers, welche ausdrücklich bei der Übertragung genannt werden müssen.[16]) Alle Beschränkungen des Aufführungsrechts beziehen sich nur auf veröffentlichte Werke, während noch nicht veröffentlichte Werke keiner Beschränkung

durch eine nur geringe Mehrheit in der dritten Lesung im Reichstage (Kuhlenbeck, S. 20) zu Fall gebracht wurde.

[8]) Unter „dramatischen Werken“ sind in den folgenden Ausführungen stets die rein dramatischen, sowohl als auch die dramatisch-musikalischen Werke gemeint, sofern es sich nicht um eine ausdrückliche Gegenüberstellung beider Arten handelt; hingegen sind unter musikalischen Werken nur die nicht dramatischen verstanden.

[9]) §§ 1 und 11, Abs. 2, R. U. G.

[10]) Über die Frage nach der Zulässigkeit von Bearbeitungen und Übersetzungen, siehe unten S. 30ff.

[11]) § 2, R. U. G.

[12]) § 8, Abs. 3.

[13]) § 8, Abs. 1.

[14]) § 29.

[15]) § 29, Satz 2.

[16]) § 14.

unterworfen und keiner Zwangsvollstreckung erreichbar sind.[17])

Das Aufführungsrecht steht mehreren Miturhebern eines Werkes, deren Arbeiten sich nicht trennen lassen, gemeinschaftlich zu;[18]) hier bestimmt sich die Dauer des Schutzes des ganzen Werkes nach dem Tode des Letztlebenden.

Der Verfasser kleinerer Dichtungen, sofern sie nicht ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind,[19]) hat kein Aufführungsrecht an seinem Werke, wenn dieses mit einem Werke der Tonkunst verbunden wurde.[20]) Das Aufführungsrecht des ganzen Liedes usw. steht in diesem Falle dem Komponisten zu.

Bei dramatisch-musikalischen Werken oder Kompositionen größerer Dichtungen verbleibt das Aufführungsrecht der Musik dem Komponisten, das der Dichtung dem Dichter.[21]) [22])

Das Aufführungsrecht musikalischer Werke unterliegt in zweierlei Hinsicht Beschränkungen:

1. Der Komponist hat kein Recht, die öffentliche Aufführung eines Werkes durch mechanische Musikinstrumente zu verhindern.[23])

2. Der Komponist hat kein Recht, öffentliche Aufführungen seines Werkes, wo sie ohne gewerblichen Zweck den Hörern unentgeltlich geboten werden,[24]) wie z. B. bei öffentlichen Ständchen, Leichenbegängnissen, Prozessionen, in Offizierskasinos usw. zu verhindern.

[17]) § 10.
[18]) § 6, R. U. G.
[19]) § 20, Abs. 2.
[20]) § 20, Abs. 1.
[21]) §§ 5 und 28, 1.
[22]) Über § 28, Abs. 2, siehe unten S. 44 ff.
[23]) §§ 22 und 26.
[24]) § 27, Abs. 1, Satz 1.

Auch ist die öffentliche Aufführung nicht von der Einwilligung des Komponisten abhängig, wenn sie bei Volksfesten, Wohltätigkeits- oder Vereinsveranstaltungen nur für Mitglieder vorgenommen wird.

§ 2.

Begriff, Wesen und Berechtigung des Aufführungsrechts.

Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken ist ein wesentlicher Bestandteil des dem Autor eines solchen Werkes mit dessen Schöpfung erwachsenden Urheberrechts. Es ist das Recht, das Werk mit den seiner Kunstgattung entsprechenden Mitteln darzustellen.[25])

Die juristische Natur des Aufführungsrechts hängt aufs engste mit der des Urheberrechts an sich zusammen.

Der Streit der Theorien und Lehrmeinungen über die Natur des Urheberrechts umfaßt also auch die Frage nach der Natur des Aufführungsrechts. Es würde zu weit führen, hier diesen schon so oft ausführlich behandelten[26]) Streit nochmals in extenso zu erörtern. Es genügt festzustellen, daß alle Theorien über das Urheberrecht die grundsätzliche Berechtigung eines dem Autor zustehenden ausschließlichen Aufführungsrechts anerkennen. Die Theorie vom geistigen Eigentum[27]) verlangt ein sehr ausgedehntes Aufführungsrecht, da sie ja eine ausschließliche rechtliche Herrschaft des Autors über die sämtlichen Beziehungen seines Werkes konstruiert.

[25]) Gierke, S. 799; Mitteis, S. 115.

[26]) Z. B. die Darstellungen von Freydorf oder Rabel.

[27]) Vertreter: v. Freydorf, S. 117; Osterrieth, S. 85ff., auch mit etwas verändertem Ausdruck: Stobbe-Lehmann III, S. 13.

Die Theorie vom Vermögensrecht in ihren vielfachen Ausgestaltungen[28]) betont auch bei diesem Zweig des Urheberrechts in erster Linie die vermögensrechtliche Seite, während andererseits die Theorie vom Persönlichkeitsrecht[29]) und die vom Immaterialgüterrecht[30]) mehr Wert auf die höchstpersönlichen individualrechtlichen Beziehungen des Autors zu seinem Werke legen.[31])

Während die Persönlichkeitstheorie die Summe aller Interessen und Rechte, die der Autor in bezug auf sein Werk hat, als ein einheitliches, aus der Persönlichkeit fließendes Recht auffaßt, unterscheidet die Immaterialgüterrechtstheorie zwei getrennte Seiten, die mehr vermögensrechtliche, d. h. auf das immaterielle nutzbare Gut gerichtete, und die individualrechtliche, d. h. auf die innersten persönlichen Beziehungen des Autors zu diesem „körperlichen, nicht faß- und greifbaren Rechtsgute“ bezügliche.[32])

Auf Grund der individualrechtlichen Seite des dem Autor zustehenden Aufführungsrechts, kann er z. B. die Veröffentlichung seines Werkes oder einzelner Teile seines Werkes aus dem Manuskript auch da verhindern, wo eine Aufführung sonst zulässig wäre,[33]) oder die Nen-

[28]) Vertreter: v. Anders, S. 130; v. Bar, Internat. Privatrecht, S. 233f.; Binding I, S. 465; Gerber, S. 361ff.; Jolly, S. 40ff.; Klostermann (1876), S. 23; Mandry, S. 99; Reuling, S. 1; Wächter, A. R., S. 8ff., deren jeder die mit dem vermögensrechtlichen Inhalte des Urheberrechts verbundenen persönlichen Ansprüche mit mehr oder minderer Betonung hervorhebt.

[29]) Vertreter: Beseler, Privatrecht, S. 954; Bluntschli, Privatrecht, S. 113; Gierke, S. 764ff.

[30]) Vertreter: Kohler, A. R., S. 1ff.; Derselbe (1906), S. 1ff.

[31]) Die beiden letzten Theorien werden heute fast allein noch anerkannt, Mitteis S. 94.

[32]) Kohler (1906), S. 1.

[33]) Z. B. die Aufführung eines musikalischen Werkes zu wohltätigen Zwecken, bei Volksfesten usw., siehe S. 18—19.

nung seines Namens auf dem Theaterzettel usw. verlangen.

Trotz der Übereinstimmung der juristischen Natur des Aufführungsrechts mit der der anderen Bestandteile und Erscheinungsformen des Urheberrechts, ist in der Gesetzgebung und Praxis vieler Länder, wie bereits im geschichtlichen Teil bemerkt wurde, das Aufführungsrecht vielfach sehr verschieden von diesen anderen Teilen des Urheberrechts, insonderheit von dem wichtigsten Teile, dem Vervielfältigungsrechte, behandelt worden.[34])

Dies ist die logische Folge des tiefgreifenden Wesensunterschiedes, der zwischen der Aufführung und der Vervielfältigung besteht. Von den zahlreichen Autoren, welche das Urheberrecht wissenschaftlich bearbeiteten, haben nur wenige diesen Unterschied genauer ins Auge gefaßt. Nur Opet in seinem Theaterrecht[35]) geht hierauf näher ein. Er betont in erster Linie, daß die Vervielfältigung ein „Sachgut von unmittelbarem Gebrauchs- und Tauschwert", die Aufführung dagegen ein „Idealgut" hervorbringt.[36]) Er weist ferner auf die zeitliche Begrenzung des Kreises der am Genusse einer Aufführung Teilnehmenden im Vergleich zur Unbegrenztheit des Kreises von Personen, die eine Vervielfältigung benutzen können, hin. Wenn er endlich die Verschiedenheit des Resultates von Vervielfältigung und Aufführung beleuchtet, d. h. daß die Vervielfältigung, durch mechanische Tätigkeit

[34]) Z. B. durch ungleiche Bemessung der Schutzfrist für Aufführungsrecht und Vervielfältigungsrecht, siehe S. 16, Anm. 6 und 2. Entwurf des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst § 33; durch Erfordernis eines besonderen Vorbehalts für das Aufführungsrecht u. a. m.

[35]) S. 283 ff.

[36]) Vergl. auch Schäffle, Über die volkswirtschaftliche Natur der Güter der Darstellung und der Mitteilung, Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft, Bd. 29, S. 1 ff.

zustande kommend, auch nur eine mechanische mit der Vorlage im Wesen übereinstimmende, also „unselbstständige" Wiedergabe, die Aufführung dagegen durch die Auffassung des Aufführenden eine „selbständige" Wiedergabe des Originals darstelle, so scheint mir diese Ansicht den Begriff der Aufführung zu eng zu fassen. Zu diesem Begriff gehört m. E. nicht, daß die Wiedergabe dem Original gegenüber eine selbständige ist. Ist wirklich zur Wiedergabe eines Gassenhauers oder zum mechanischen Herunterleiern eines Salonstückes eine selbständige geistige Tätigkeit, eine „auf eigener Auffassung beruhende, verständnisinnige" selbstschöpferische Interpretation[37]) erforderlich? Oder will Opet derartige und ähnliche Wiedergaben nicht unter den Begriff „Aufführung" fallen lassen? Aber selbst wenn man zugeben wollte, daß theoretisch auch zu dieser Art von Wiedergaben eine gewisse, wenn auch wahrlich oft nicht wahrnehmbare, geistige selbstschöpferische Tätigkeit gehört, so wird niemand behaupten wollen, daß Darstellungen durch mechanische Musikinstrumente, wie Orchestrions, Symphonions, Drehorgeln, Spieldosen usw. den oben aufgestellten Anforderungen von eigener Auffassung, geistiger Tätigkeit usw. genügten. Und doch sind m. E. auch Wiedergaben durch derartige Instrumente „Aufführungen".[38]) Opet zieht hier allerdings die logisch richtige, jedoch sachlich falsche Konsequenz seiner Definition, indem er die Darstellung durch mechanische Musikinstrumente nicht als „Aufführung" ansieht.[39]) Fragt

[37]) Opet, S. 288.

[38]) Derselben Ansicht: Gierke, S. 800; Kohler, A. R., S. 232 spricht von „öffentlichen Aufführungen durch Spieluhren".

[39]) Eine eingehendere Behandlung der hier aufgeworfenen Fragen, insbesondere in betreff Aufführungsübermittelung durch Telephon, Phonograph u. a. Musikwerke muß, als den Rahmen meiner Arbeit überschreitend, einer besonderen Darstellung vorbehalten werden.

man sich nun, ob auf Grund des Wesensunterschiedes zwischen Vervielfältigung und Aufführung, sowie unter Berücksichtigung der wirtschaftlichen Seite der Sache die ungleiche rechtliche Behandlung des Vervielfältigungs- und Aufführungsrechts durch die Gesetzgebung tatsächlich gerechtfertigt ist, so muß man vor allem zwischen dramatischen und dramatisch-musikalischen Werken einerseits und musikalischen andererseits unterscheiden.[40])

Bei den dramatischen Werken, einschließlich der dramatisch-musikalischen, hat sich das ausschließliche, dem Komponisten zustehende Aufführungsrecht schon vor langer Zeit in den wichtigsten Punkten eine gesetzliche Gleichstellung mit dem Vervielfältigungsrechte erworben. Dies hat darin seinen Grund, daß, so verschieden das Wesen der Aufführung einerseits und das der Vervielfältigung andererseits, sein mag, der Zweck ihres Schutzes durch den Gesetzgeber in erster Linie der ist, dem Autor die Möglichkeit zu gewähren, aus seinem Werke den größtmöglichen, mit den Interessen der Allgemeinheit vereinbaren, Ertrag zu ziehen.

Da nun bei dramatischen und dramatisch-musikalischen Werken eine wichtige Einnahmequelle, oft sogar die ergiebigste, aus der Verwertung des Aufführungsrechts fließt, so lag es auf der Hand, diese dem Autor vorzubehalten. Die Berechtigung dieser gesetzlichen Bestimmungen wird heute wohl kaum mehr bestritten.

Bei den rein musikalischen Werken liegt die Sache aber etwas anders; hier ist das durch Vervielfältigung entstandene „Sachgut" dem durch Aufführung erzeugten „Idealgut" an wirtschaftlicher Verwertungsfähigkeit, wenn nicht überlegen, so doch mindestens gleichwertig.

Aus diesem Grunde dauerte es, wie wir aus der Geschichte ersahen, bedeutend länger, bis auch den Autoren

---

[40]) Wie dies auch das Gesetz von 1870 tut.

rein musikalischer Werke das ausschließliche Recht zuerkannt wurde, über die öffentliche Aufführung ihrer Werke unbeschränkt zu verfügen.

Es wurde hiergegen vor allem die Schwierigkeit der Durchführung einer Kontrolle, das Recht der Allgemeinheit auf die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik und die Möglichkeit für den Autor sich durch den Notenverkauf klingenden Lohn zu erwerben, geltend gemacht.

Vor allem war die Ansicht verbreitet, daß, wenn auch allenfalls dem Autor das Recht der Aufführung eines noch nicht vervielfältigten Werkes zugestanden werden könne, jedenfalls mit dem Augenblicke der Herstellung und des Vertriebes einer größeren Anzahl mechanisch vervielfältigter Exemplare der Autor auf sein ausschließliches Aufführungsrecht verzichte. Denn mit dem Verkauf eines Exemplars seines Werkes gehe schon begrifflich auf den Käufer das Recht über, dasselbe auch zu dem Zwecke zu benutzen, zu dem es überhaupt verbreitet werde, nämlich zur Aufführung.[41])

Mit dieser Ansicht blieb in Übereinstimmung die Gesetzgebung in Deutschland in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Auffassung war aber insoweit eine irrige, als sie keinen Unterschied gelten ließ zwischen einer privaten und einer öffentlichen Aufführung und besonders zwischen der Aufführung zum Zwecke des reinen Kunstgenusses und der zum Zwecke des Gelderwerbes. In diesem Falle ist es schon ein Gebot der Billigkeit, dem Autor die Möglichkeit zu verschaffen, an dem aus den öffentlichen Aufführungen seines Werkes erzielten, oft

[41]) So noch in neuerer Zeit Wyss, S. 111, 118; unter den älteren Autoren, welche diese Ansicht vertreten, vergl. Renouard II, S. 69, No. 29; Püttlingen, S. 61.

sehr bedeutenden Gewinn, teilzunehmen. Und nicht nur dieser auf pekuniären Rücksichten beruhende Grund spricht für die Berechtigung des dem Autor zukommenden ausschließlichen Rechtes der öffentlichen Aufführung musikalischer Werke, auch die auf dem Persönlichkeitsrecht bezw. Individualschutzanspruch beruhende Forderung, daß der Autor gegen eine seinen Intentionen widersprechende oder sein Werk entstellende Aufführung geschützt werde, ist vollauf begründet. So wird denn auch die Berechtigung des musikalischen Aufführungsrechts an sich heute kaum noch angegriffen.[42]) Verschieden sind nur die Meinungen, in welcher Gestalt es dem Autor vorzubehalten sei.

Einige Schriftsteller über das Urheberrecht, deren Werke aus der Zeit vor 1900/1 stammen, schließen sich der Ansicht des Gesetzgebers von 1870 an, der das ausschließliche Aufführungsrecht von dem Vorhandensein eines Vorbehalts auf jedem Exemplar des musikalischen Werkes abhängig macht.

Ich möchte jedoch mit den neueren Schriftstellern[43]) ein unbeschränktes ausschließliches Aufführungsrecht auch ohne Vorbehalt als berechtigt anerkennen, ja ich halte auch das Erfordernis eines Vorhalts im internationalen Urheberrecht, wie er in der Berner Konvention Art. 9 verlangt wird, für unberechtigt und unpraktisch;[44]) gerade im internationalen Verkehr sollte die Geltendmachung des Urheberrechts, anstatt von Förmlichkeiten, die für den Ausländer beschwerender als für den Inländer sind, abhängig gemacht zu werden, möglichst erleichtert werden.

Wenn ich hier das unbeschränkte Aufführungsrecht an musikalischen Werken verteidige, so gehe ich

[42]) A. M. nur Opet, S. 294ff. und Wyss, S. 108, 118, 122ff.
[43]) Allfeld (1902), S. 116f.; Müller, S. 48.
[44]) So auch Röthlisberger, S. 223ff.

auch hier von der Ansicht aus, daß dem Autor jede mit dem Interesse der Allgemeinheit vereinbare Art der Ausnutzung seines Werkes zugebilligt werden müsse. Freilich die Einwendungen, welche gegen diesen ausgedehnten Schutz des Aufführungsrechts an Werken der Tonkunst geltend gemacht werden, sind in gewisser Hinsicht berechtigt. Am meisten beachtenswert erscheint mir der Einwand, es sei für den Autor oder dessen Rechtsnachfolger kaum möglich, jede öffentliche Aufführung seines Werkes festzustellen und zu verfolgen. Und dies ist in der Tat eine mißliche Sache. Hiergegen gibt es jedoch ein Mittel, das bereits von der Regierung in den Motiven zu § 26 R. Ges. v. 1901 anempfohlen wurde und zwar: die Vereinigung aller lebenden Tonsetzer, der Erben verstorbener und der Verleger zum Zwecke der Wahrnehmung ihrer Aufführungsrechte. Eine solche Vereinigung, wie sie in Frankreich unter dem Namen „Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique“ und in Österreich als „Gesellschaft der Komponisten und Musikverleger“ schon seit Jahren besteht, ist nun, gleichzeitig mit dem Inkrafttreten des Gesetzes vom 19. Juni 1901, auch in Deutschland gegründet worden.[45]) Wenn auch die Gesellschaften in Frankreich und Österreich in mancher Hinsicht vielleicht über das Ziel hinausgeschossen haben, d. h. zu rigoros vorgegangen sind,[46]) so ist doch nicht zu leugnen, daß sie im großen und ganzen sehr geschickt und erfolgreich operiert und dadurch den Komponisten eine bedeutende Vergrößerung ihrer Einnahmen

[45]) Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) zu Berlin.

[46]) Vergl. hierüber Kufferath, les abus de la Société etc. Brüssel 1897; Hilpert, Die Besteuerung musikalischer Aufführungen in Elsaß-Lothringen, 1896; Opitz, Das Aufführungsrecht musikalischer Werke in der Schweiz, erster und zweiter Artikel, Zürich 1892.

verschafft haben. In Deutschland ist die erfolgreiche Wirksamkeit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht durch die Fassung des Gesetzes von 1901 in zweifacher Hinsicht beeinträchtigt worden; erstens durch die Streichung der 50jährigen Schutzfrist für Werke der Tonkunst[47]) und zweitens durch die Freigabe der Aufführungen in Vereinen (§ 27, Ziff. 3).

Daß eine solche Organisation in Deutschland noch in anderer Hinsicht, infolge der großen Zahl und der Verschiedenheit der Interessen der beteiligten Faktoren, die schwer miteinander in Einklang zu bringen sind, auf große Schwierigkeiten stoßen mußte, soll ohne weiteres zugegeben werden. Dieser Umstand, sowie die verhältnismäßig bedeutenden, mit der Einziehung der Aufführungsgebühren verbundenen, Kosten[48]) könnten geeignet erscheinen, die praktische Berechtigung der oben vertretenen Ansicht, das unbeschränkte Aufführungsrecht müsse den Komponisten ohne besondere Förmlichkeiten vorbehalten bleiben, zu widerlegen.

Demgegenüber halte ich aber die Ansicht aufrecht, daß es der deutschen Organisation gelingen wird, die ihr entgegentretenden Schwierigkeiten zu überwinden, den Vorwurf zu großer Rigorosität in ihrem eignen, sowie im Interesse der gesamten Musikpflege Deutschlands zu vermeiden und so eine Besserung der wirtschaftlichen Lage der Komponisten zu erzielen.

In den vorangehenden Ausführungen ist in erster Linie vom Rechte der öffentlichen Aufführung die Rede gewesen; nur diese ist dem Komponisten vorzubehalten.

[47]) Erster Entwurf Berlin 1899, § 32 (50jährige Schutzfrist für Werke der Tonkunst); Zweiter Entwurf Reichstagsvorlage und Beschluß der Kommission über den Entwurf (Reichstagsdrucksache No. 214, S. 96) § 33 (50jährige Schutzfrist für das Aufführungsrecht).

[48]) Beispiele bei Wyss, S. 116.

Über den Begriff der Öffentlichkeit einer Aufführung aber gehen die Meinungen auseinander. Ehe ich auf die Objekte und Subjekte des Aufführungsrechts näher eingehe, möchte ich diesen Begriff klarstellen.

Eine Gruppe von Theorien sieht die Öffentlichkeit in der unbegrenzten Zugänglichkeit für jedermann. Diese Ansicht ist wohl die älteste; sie wird zuerst ausführlicher theoretisch begründet von Mandry;[49]) vor ihm hatten schon Wächter[50]) und Harum[51]) ähnliche Ansichten[52]) vertreten. Während Autoren wie Klostermann,[53]) Gierke,[54]) Daude,[55]) und Bauer[56]) sich dieser Theoriengruppe anschließen,[57]) [58]) legen andere den Schwerpunkt des Begriffes der Öffentlichkeit in die Entgeltlichkeit.[59]) Daß dieses Unterscheidungsmerkmal keine genügende Abgrenzung der dem Autor ausschließlich vorzubehaltenden Verfügungssphäre in bezug auf die Aufführung bildet, ist m. E. ohne weiteres erkennbar. Mit welchem Rechte sollte z. B. eine Aufführung in einem Restaurant oder Café, wo kein Eintrittsgeld erhoben wird, keine öffentliche sein?

---

[49]) S. 361 ff.

[50]) V. R., S. 633/34, A. R., S. 331.

[51]) S. 212.

[52]) Wächter und Harum stellen jedoch, übereinstimmend mit ihrer Theorie, das Urheberrecht sei ein reines Vermögensrecht, daneben als Kriterium der Öffentlichkeit noch die Entgeltlichkeit auf.

[53]) Geistiges Eigentum I, S. 404.

[54]) S. 798. [55]) S. 95. [56]) S. 59.

[57]) Einzelne nur unter gewissen Modifikationen; so auch eine Reihe französischer und englischer Autoren: Dalloz, No. 163; Darras, S. 462; Pouillet, S. 724, No. 811; Drone, S. 627.

[58]) Ähnlich auch Schuster, S. 224, der Öffentlichkeit der Aufführung dann annimmt, „wenn die individuelle Zusammensetzung des Zuhörerkreises nicht vom Aufführungsveranstalter abhängt".

[59]) Vergl. die bei Opet, S. 385, Anm. 4 Zitierten.

Ebensowenig dürfte auch die Theorie, die eine Beeinträchtigung des Autors als Voraussetzung für die Unerlaubtheit einer ohne seine Zustimmung erfolgenden Aufführung verlangt, geeignet sein, die Grenze richtig festzulegen.[60]) Denn wie schwer dürfte hier eine Beeinträchtigung nachzuweisen sein! Für die Praxis brauchbar könnte diese Ansicht erst werden, wenn sie in der von Osterrieth aufgestellten Ausdehnung angewendet würde,[61]) welcher eine materielle Schädigung auch dann als vorhanden annimmt, wenn die Aufführung, „die tatsächlich unentgeltlich war, vom Eigentümer als eine entgeltliche hätte veranstaltet werden können". Dieser Ansicht scheint sich auch das Reichsgericht anzuschließen.[62]) Wenn man aber diese Theorie wie Opet[63]) soweit ausdehnt, daß die Aufführung dann öffentlich sei, wenn der Aufführungsberechtigte diese Aufführung nach vernünftigem „Ermessen einem so zahlreichen Publikum nicht unentgeltlich geboten hätte", so wird dadurch das Kriterium zu einem subjektiven, indem neben dem vernünftigen Ermessen auch der Wille des Aufführungsberechtigten zu berücksichtigen wäre. Danach könnte dieselbe Aufführung unter denselben Umständen bei dem einen Autor als eine öffentliche und bei dem anderen als eine nichtöffentliche erscheinen.[64])

[60]) Vergl. die bei Opet, Beiträge zum Aufführungsrecht S. 245, Anm. 364 Zitierten.

[61]) Osterrieth, S. 91; ähnlich auch Kuhlenbeck, S. 117.

[62]) R.-Ger.-Urt. v. 8. Juni 1895 (E. C. Bd. 35, S. 64).

[63]) Theaterrecht, S. 387.

[64]) Auch Opets, S. 387, Anm. 7, als Widerlegung Kohlers gegebenes Beispiel, daß der Komponist gegen die sein Werk aufführende umherziehende Musikbande einschreiten könne, weil er selbst, im Umherziehen vortragend, für seine Leistung Entgelt verlangt haben würde, ist nicht überzeugend; denn wenn der Komponist beim Vortrage im Umherziehen Entgelt beansprucht, so ist dies in erster Linie ein Entgelt für seinen Vortrag und nicht für seine Komposition.

Aus diesem Grunde möchte ich mich lieber der Gruppe von Ansichten anschließen, die Kohler,[65]) Mitteis[66]) und Wyss[67]) vertreten, welche die Öffentlichkeit negativ als Überschreitung des engsten Kreises der privaten Geselligkeit bestimmen: denn diese Bestimmung dürfte am meisten geeignet sein, die Sphäre abzugrenzen, innerhalb welcher das Interesse des Urhebers bedeutend genug erscheint, der Freiheit der privaten Aufführung vorzugehen.

Da also das Aufführungsrecht, wie wir oben gesehen haben, rechtlich und praktisch in erster Linie in bezug auf öffentliche Aufführung in Betracht kommt, so werden wir im folgenden unter Aufführungsrecht immer das „Recht der öffentlichen Aufführung" verstehen.

§ 3.

Objekte des Aufführungsrechts.

Gegenstand des Aufführungsrechts sind dramatische und musikalische Werke: Originale, sowie Bearbeitungen und Übersetzungen.

a) Dramatisch oder dramatisch-musikalisch sind diejenigen Werke, zu deren wirksamer, der Absicht des Autors entsprechenden Wiedergabe außer den Worten noch das Handeln darstellender Personen erforderlich ist, damit das, was als Begebenheit geschildert wird, durch die Darstellung gleichsam plastisch als Handlung auf uns wirke.

So wird z. B. ein einfaches Gedicht nicht dadurch zum dramatischen Werk oder zum dramatischen Text einer Komposition, daß der Vortragende ein der Stimmung entsprechendes Kostüm anlegt. Eine derartige

[65]) A. R., S. 239 f.; derselbe, Arch. f. ziv. Prax., Bd. 85, S. 390 f.; derselbe (1906), S. 184 f.

[66]) S. 117.

[67]) S. 13.

Wiedergabe wäre aus diesem Grunde auch keine „Aufführung", sondern nur Rezitation, Vortrag oder Deklamation.[68])

Dagegen könnte m. E. eine Szene für zwei Personen,[69]) selbst wenn sie in Form eines Gedichtes erscheint, unter Umständen, d. h. wenn dadurch tatsächlich eine Handlung dargestellt wird, als dramatisches, bezw. bei Benutzung zur Komposition als dramatisch-musikalisches Werk betrachtet werden.

Dieselbe Stellung möchte ich den Oratorien, Kantaten, Passionsmusiken gegenüber einnehmen. Sie werden in der Regel nicht in die Kategorie der dramatischen Werke eingereiht werden dürfen,[70]) weil die Absicht der Autoren nicht die Darstellung eines Vorganges als Handlung bezweckte. Lag aber diese Absicht vor, wie z. B. in dem Oratorium „Christus" von Anton Rubinstein, so würde ich nicht anstehen, derartige Werke zu den dramatischen zu rechnen.

Ebenso lebhaft bestritten war früher die Frage, ob auch choreographische Werke, d. h. Pantomimen, Balletts usw. Gegenstand des Urheberrechts, also auch des Aufführungs-

[68]) Die Rezitation ist dem Urheber nur vorbehalten, soweit es sich um noch nicht durch Druck veröffentlichte Werke handelt (R.-Ges. § 11, Abs. 3). Über die Zweckmäßigkeit eines ausgedehnten Schutzes vergl. Kohler, A. R., S. 234; derselbe (1906), S. 183; Neff, Eigentumsrechte der Schriftsteller und Künstler 1838, S. 7; Osterrieth, S. 91; Pouillet, S. 726, No. 813; Renouard II, S. 66; Schuster, S. 218; Wächter, S. 627. A. M.: Opet, S. 289, Anm. 18 und dort zitierten. Praktisch durchgeführt ist dieser Schutz in Spanien (3./IX. 1880), Art. 62, 63, und mit Erfordernis des ausdrücklichen Vorbehaltes in Norwegen (4./VII. 1893) § 1; in Schweden (28./V. 1897) § 13 für Rezitation dramatischer Werke.

[69]) Mindestens zwei Personen verlangt für ein „dramatisches Werk" auch Kohler (1906), S. 184.

[70]) So Endemann, S. 80; Klostermann (1876), S. 67; Mitteis, S. 56; Schuster, S. 229. A. M.: Kohler, A. R., S. 237.

schutzes hinsichtlich des choreographischen Teiles[71]) sein können.[72]) Das Gesetz von 1901[73]) gewährt ihnen in Übereinstimmung mit der Wissenschaft[74]) den Schutz, soweit sie schriftlich aufgezeichnet werden können.

Die Werke der Tonkunst[75]) werden wie die dramatischen in demselben Umfange gegen unbefugte Aufführung wie gegen unbefugte Vervielfältigung geschützt. Ein wesentlicher Unterschied in der Behandlung der dramatischen Werke einerseits und der musikalischen andererseits, wie er noch im Gesetz von 1870[76]) zu bemerken war, ist heute nicht mehr vorhanden.

Hier macht sich nun allerdings noch heute ein Mißstand fühlbar, der sich gewissermaßen aus einem Mangel der deutschen Sprache erklärt. Ich meine die Tatsache, daß die deutsche Sprache für die Aufführung von dramatischen und musikalischen Werken nur einen Ausdruck kennt, während z. B. die französische scharf zwischen „représentation“ bei dramatischen und „exécution“ bei musikalischen Werken unterscheidet. Dieser Mangel hat zur Folge, daß sich über die Bestimmung des § 50 Abs. 2 des Gesetzes von 1870 tiefgehende Meinungsverschiedenheiten herausstellten.

---

[71]) Über den musikalischen Teil ist natürlich kein Zweifel möglich.

[72]) Dafür: Allfeld (1902), S. 37; Dambach, 50 Gutachten, S. 180; Daude, S. 88; Gierke, S. 775; Hinschius (in Iherings Jahrbücher für Dogmatik, Bd. 26, S. 188ff.). Über die Urheberberechtigung von Pantomimen usw.: Kadlec, S. 535; Kohler, A. R., S. 187; Kuhlenbeck, S. 73; Opet, S. 35, Anm. 13; Pouillet, S. 56, No. 40; Püttlingen, S. 5. 46; Röthlisberger, S. 178; Schuster, S. 231. A. M.: Klostermann (1876), S. 67; Mandry, S. 308; Scheele, S. 133.

[73]) Vergl. § 11, Abs. 2 in Verbindung mit § 1, Ziffer 1 u. 2, Begründung S. 14, Komm. Ber. S. 2.

[74]) Vergl. Anmerkung 70.

[75]) Über die Schwierigkeit der Definition vergl. Mitteis, S. 57f.

[76]) § 50.

Der § 50 Abs. 2 bestimmte, daß nach der Veröffentlichung durch den Druck dramatische und dramatisch-musikalische Werke ohne weiteres gegen unbefugte öffentliche Aufführung geschützt bleiben sollten, machte aber das Aufführungsrecht musikalischer Werke von der Anbringung einer Erklärung auf dem Werke selbst, daß der Urheber sich sein Aufführungsrecht vorbehalte, abhängig.

Das R.Ges. von 1901, § 11 Abs. 2 brachte zwar das Erfordernis dieses Vorbehaltes in Wegfall[77]) und schützte jedes Werk der Tonkunst gegen vom Urheber nicht genehmigte öffentliche Aufführung, ließ aber im Interesse des Urhebers das durch frühere Veröffentlichung eines Werkes ohne Vorbehalt, verlorene Aufführungsrecht wieder aufleben, wenn nachträglich das Werk mit einem Vorbehalte versehen wurde. Freilich durfte diese rückwirkende Kraft des Gesetzes nicht so weit ausgedehnt werden, daß sie sich als Eingriff in wohlerworbene Rechte anderer Personen darstellte; und so blieb den Inhabern vorbehaltsfreier Exemplare von Werken der Tonkunst, die vor dem Jahre 1902 erschienen waren, ihr Recht, auch ohne Genehmigung des Urhebers diese Werke auf zuführen, solange sie nur vorbehaltsfreie Noten benutzten. Wenn auch nur eine Stimme eines Werkes der Tonkunst den Vorbehalt trägt, so genügt es, um eine vom Urheber nicht genehmigte Aufführung zu einer rechtlich unbefugten zu machen.[78])

[77]) Einen Vorbehalt des Aufführungsrechts verlangen heute noch folgende Länder: Dänemark § 18 (29./12. 97), Großbritannien (10./8. 82) Art. 1, Italien (19./2. 82), § 21—23 (Erklärung bei der Präfektur), Luxemburg (10./5. 98) Art. 16, Norwegen (4./7. 93), § 2b, Schweden (28./5. 97) Art. 13, Schweiz (23./4. 83) Art. 7 und im internationalen Verkehr die Berner Übereinkunft (9./9. 86) Art. 9.

[78]) Allfeld (1902), S. 294.

Auf diese Weise ist zwar durch das Gesetz von 1901 der Vorbehalt in einer Beziehung beseitigt, aber durch die Bestimmung des § 61 Abs. 1 ein neuer nachträglicher Vorbehalt eingeführt worden.

Dadurch ist die Streitfrage über die Bedeutung der Bestimmung des § 50 Abs. 2 (Ges. von 1870), d. h. was ist unter Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werkes zu verstehen, von neuem zu einer auch praktisch wichtigen geworden.[79])

Es unterlag kaum einem Zweifel, daß schon das Ges. von 1870 auch ohne ausdrückliche Bestimmung Teile eines Werkes ebenso gegen unbefugte öffentliche Aufführung schützte, wie das ganze Werk.[80])

Sollte also der im Konzertsaale aufgeführte Teil eines dramatisch-musikalischen Werkes unter die Bestimmung für die Aufführung dramatisch-musikalischer oder unter die für rein musikalische Werke fallen?

Im ersteren Falle wären Ouvertüren, Intermezzi, Potpourris, Arien, Lieder und Duette usw., soweit sie aus Opern entnommen waren, gegen jede öffentliche Aufführung, auch wenn die benutzten Notenexemplare keinen Vorbehalt tragen, im anderen Falle nur nach Maßgabe eines derartigen Vorbehaltes[81]) geschützt.

[79]) Und dies um so mehr, als früher das ausschließliche Aufführungsrecht an Werken der Tonkunst für den Konzertsaal kaum jemals geltend gemacht wurde, während heute wie oben (Seite 26) bemerkt, eine Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht sich mit der Ausnutzung dieses Rechtes befaßt.

[80]) Ein Schluß der für das Aufführungsrecht aus der Analogie mit dem Vervielfältigungsrecht (§ 4, Abs. 2) gezogen wurde, vergl. Allfeld (1893), S. 257; van Calker, Delikte 1894, S. 130; Dambach, S. 246f.; Daude, S. 96; Gierke, S. 799; Klostermann (1876), S. 234; Opet, S. 388 (allerdings zweifelhaft); Scheele, S. 134; Schuster, S. 230); Wächter, A. R., S. 332; A. M. nur Bauer, S. 59, 69 und Endemann S. 80.

[81]) Vor Inkrafttreten des Gesetzes von 1901 war im Musikalienhandel die Anbringung dieses Vorbehaltes auf gedruckte Musikalien keineswegs üblich.

Ich möchte mich aus folgenden Gründen der ersteren Ansicht anschließen. Es ist m. E. nicht zu leugnen, daß ein Teil eines dramatischen musikalischen Werkes selbst dramatisch-musikalisch ist; denn die Eigenschaft „dramatisch“ eines dramatischen oder dramatisch-musikalischen Werkes ist eine dem Werke selbst inhärente; sie muß also auch einzelnen Teilen anhaften, wenn sie vom Ganzen losgelöst werden. Da unser Sprachgebrauch aber unter „Aufführung“ sowohl die szenische als die konzertmäßige versteht, so war m. E. unter der Herrschaft des Gesetzes von 1870 ein Vorbehalt für das Konzertaufführungsrecht der Teile von dramatisch-musikalischen Werken und ist heute der nachträgliche Vorbehalt des § 61, Abs. 1 für dieselben Werke nicht erforderlich.[82])

Die äußerste Konsequenz dieser Ansicht, nach der z. B. die in einem Potpourri erscheinende Melodie des „Feuerzaubers“ aus dem Tondrama „Die Walküre“ die Aufführung des ganzen Musikstückes zu einer unbefugten machen sollte, weil die Aufführung dieser Melodie die Aufführung eines Teiles eines dramatisch-musikalischen Werkes darstellt, mag unberechtigt erscheinen, ja auch den Intentionen des Gesetzgebers von 1870 widersprechen.[83]) Trotzdem aber bleibt eine solche Melodie ein Teil eines dramatisch-musikalischen Werkes, ebenso wie z. B. ein Zitat aus einem klassischen Drama ein Teil eines dramatischen Werkes bleibt.

Hätte der Gesetzgeber von 1870 eine gegenteilige Bestimmung treffen wollen, so hätte er, um den Unterschied zwischen Bühnenaufführung eines dramatischen und Konzertaufführung eines musikalischen Werkes zu

[82]) Vergl. zu dieser Frage Osterrieth, Das Aufführungsrecht an dramatisch-musikalischen Werken (Zeitschrift: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Bd. IX, 1904, S. 173 ff. und die dort Zitierten).

[83]) Dambach, S. 246; Mandry, S. 309.

betonen, von einer „szenischen oder bühnenmäßigen“ Aufführung dramatischer und dramatisch-musikalischer Werke sprechen müssen. Da er dies nicht getan hat, so halte ich die oben entwickelte Ansicht aufrecht.[84])

b) Gegenstand des Schutzes gegen unbefugte öffentliche Aufführung ist nicht nur das Originalwerk, sondern auch die Übersetzungen und die Bearbeitungen. Ist die Bearbeitung oder Übersetzung mit Genehmigung des Autors hergestellt, so erwirbt der Bearbeiter, bezw. der Übersetzer ein vollständiges, dem an einem Originalwerke, gleichwertiges Aufführungsrecht.[85]) Ebenso verhält es sich, wenn die Bearbeitung oder die Übersetzung sonst rechtmäßig ist, d. h. wenn ein gemeinfreies Originalwerk zugrunde liegt, oder es sich um eine nach § 13, Abs. 1 zulässige freie Benutzung eines noch geschützten Werkes handelt.

Da der Übersetzer und der Bearbeiter nach § 2 R.U.G. als Urheber „gelten“,[86]) so sind ihre Schöpfungen auch bis 30 Jahre nach ihrem Tode geschützt, unabhängig von dem Ablauf der Schutzfrist der zugrunde liegenden Originalwerke.

Das ausschließliche Aufführungsrecht von recht-

—

[84]) So auch Allfeld (1893), S. 242; (1902), S. 118b; Klostermann (1871), S. 405; Kohler, A. R., S. 235; Müller, S. 49; Osterrieth a. a. O., S. 180; Schuster, S. 231; A. M.: Dambach, S. 246; Wächter, S. 331ff.; Mitteis, S. 115, letzterer allerdings in erster Linie für § 30 und 35 des Österr. Ges. v. 26. Dez. 1895, welches viel klarer von Bühnenwerken einerseits und Bearbeitungen von Tonwerken andererseits spricht. Zweifelhaft: Röthlisberger, S. 226/7. Ebenso widersprechend die gerichtliche Praxis, vorläufig allerdings nur die niederer Instanzen; für die erste Ansicht: Amtsgericht Mainz (9. Juli 1904. Droit d'auteur 1904, S. 59); für die zweite Ansicht: Landgericht Mainz (23. Dezember 1905. Droit d'auteur 1905, S. 59).

[85]) §§ 2 und 11 R. U. G.

[86]) Vergl. die Ausführungen Birkmeyers, S. 30/32 über den Ausdruck „gilt“.

mäßigen Bearbeitungen und Übersetzungen war schon im Ges. von 1870 dem von Originalwerken gleichgestellt.[87]) Im Schutze der Originalwerke gegen unbefugte Übersetzungen aber stand das Ges. von 1870 dem Ges. von 1901 bedeutend nach. War nämlich unter der Herrschaft des Gesetzes von 1870 im Verlaufe von 6 Monaten[88]) vom Tage der Veröffentlichung eines dramatischen Werkes[89]) ab die vom Verfasser vorbehaltene Übersetzung nicht erschienen, so konnte jeder eine Übersetzung erscheinen und also auch aufführen lassen. Heute ist während der ganzen Dauer des Urheberschutzes des Originalwerkes niemand zur Herausgabe einer Übersetzung ohne Einwilligung des Originalautors befugt.[90]) [91])

Unrechtmäßige Bearbeitungen oder Übersetzungen werden heute ihrerseits gegen Nachdruck, veranstaltet durch den berechtigten Originalurheber oder durch Dritte geschützt.[92]) Wird eine unrechtmäßige Bearbeitung oder

[87]) Gesetz von 1870, § 6, Abs. 6; § 50, Abs. 3.

[88]) § 6, Abs. 3.

[89]) Bei anderen Werken gestattete § 6, Abs. 1 c eine Frist von drei Jahren vom Tage der Veröffentlichung ab, jedoch mußte die Übersetzung schon vor Ablauf eines Jahres begonnen sein.

[90]) § 12, Ziffer 1, R. U. G.

[91]) Im internationalen Recht verlangt der Art. 5 der Berner Konvention (Fassung der Pariser Zusatzakte vom 4/5. 96), daß die Übersetzung innerhalb zehn Jahren von der Veröffentlichung des Werkes an gerechnet erschienen sei. Hierüber sowie über den Übersetzungsschutz in den einzelnen Ländern vergl. Röthlisberger, S. 179 ff.

[92]) Die Ansicht, daß auch unrechtmäßige, d. h. einen Eingriff in das Urheberrecht anderer bildende, Übersetzungen und Bearbeitungen Geisteswerke darstellen und also ein Urheberrecht erzeugen, wurde schon vom Gesetz von 1870, § 6, Abs. 6 (Wegfall des Wortes „rechtmäßige“ vor Übersetzungen) und von fast allen Autoren über das Urheberrecht als die richtige anerkannt. Vergl. Allfeld (1893), S. 93; derselbe (1902), S. 65/6, 124; Birkmeyer, S. 30; Dambach, S. 77; Gierke, S. 772; Klostermann (1876), S. 121; Kohler,

Übersetzung öffentlich aufgeführt, so kann der Originalautor ebenso gegen sie einschreiten, als wenn sein Originalwerk unbefugt aufgeführt würde. Jedoch steht ihm nicht das Recht zu, seinerseits diese Übersetzung oder Bearbeitung aufzuführen.[93])

Wann aber ist eine Bearbeitung, die für das Aufführungsrecht in Betracht kommt, unrechtmäßig?

In der Ausdehnung des Begriffes „unrechtmäßige Bearbeitung" geht das Gesetz von 1901 der Anregung der Pariser Zusatzakte und der Deklaration[94]), [95]) zur Berner Konvention folgend, weit über die Bestimmungen des Ges. von 1870 hinaus.

Auf dem Gebiete des literarischen Urheberrechts kommt für das Aufführungsrecht in erster Linie der § 12, Abs. 2, Ziff. 3 in Verbindung mit dem § 37 in Betracht, nach dem jede Wiedergabe einer Erzählung in dramatischer Form dem Urheber ausschließlich vorbehalten bleibt.[96]) Die Ausnahme, die der § 13, Abs. 1 aufstellt, bezieht sich für unseren Fall auf eine freie Benutzung des Gedankenganges einer Erzählung als

Kunstwerk, S. 24; Kuhlenbeck, S. 75/6, 126 No. 7; Mitteis, S. 53; Röthlisberger, S. 195 ff.; anders: Österreich (26./12. 95), § 23, Satz 4 und Berner Konvention, Art. 9, welche „rechtmäßige Übersetzungen" schützen, vergl. Röthlisberger, S. 193 ff.

[93]) Vergl. Dambach, S. 237; Mitteis, S. 54; Scheele, S. 136; Schuster, S. 235.

[94]) Beide vom 4./5. 1896.

[95]) Deklaration No. 3, vergl. hierzu eingehende Darlegung über die Stellung der Gesetzgebung aller Länder zu dieser Frage bei Röthlisberger, S. 232 ff.

[96]) Nach dem Gesetz von 1870 hatte der Autor einer Erzählung, die ein anderer dramatisiert hatte, keine Möglichkeit, die Aufführung dieser Dramatisierung zu verhindern; stellte die Dramatisierung sich als Nachdruck dar, so konnte er nur gegen diesen einschreiten, vergl. Dambach, 50 Gutachten, No. 43, No. 44, S. 306 ff.; Klostermann, S. 64; Scheele, S. 136, Ziffer 13; A. M.: Hirschberg, S. 19; Mitteis, S. 106; Pouillet, S. 131, No. 110.

Stoff zu einem ein vollständig neues Geisteswerk bildenden Bühnenwerk.[97] [98] [99]

Als ein solches wird in den meisten Fällen z. B. die Parodie anzusehen sein;[100] es sei denn, daß unter dem Deckmantel der Parodie eine Ausbeutung der geistigen Arbeit des Originalautors verborgen werden soll.

2. Noch weiter geht der Begriff der „unrechtmäßigen" Bearbeitung bei dem musikalischen Urheberrecht; hier ist unrechtmäßig nicht nur jeder Auszug aus einem Werke der Tonkunst, sowie die Einrichtung für einzelne Stimmen oder Instrumente,[101] sondern sogar „jede Benutzung, durch die eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird".[102]

Wenn man das gesetzlich dem Autor zugestandene aus dem französischen Recht stammende „droit de melodie" in der Weise der französischen Gesetzgebung und Praxis auffassen und anwenden wollte, so müßten auch Parodien, Satiren usw. ohne Einwilligung des Original-

[97] Vergl. Allfeld (1902), S. 134 cc.

[98] Über die Grenzen zwischen rechtmäßiger Bearbeitung und rechtmäßiger freier Benutzung kann nur im einzelnen Falle der Sachverständige urteilen.

[99] Gegen eine zu weitgehende Ausdehnung des Urheberschutzes in der oben angedeuteten Richtung sprechen sich aus: Gierke, S. 795/6; Kadlec, S. 110; Kuhlenbeck, S. 125/6; Opet, Beiträge, S. 251 ff.; derselbe, Theaterrecht, S. 389 ff.; A. M.: Kohler, A. R., S. 215 ff.; derselbe, Kunstwerk, S. 100 ff.; Mitteis, S. 105; Osterrieth, S. 74.

[100] Allfeld (1902), S. 134.

[101] § 12, Ziffer 4.

[102] Über den Streit um das „Recht an der Melodie" vergl. Kremer, „Das ausschließliche Recht des Urhebers an der Melodie", Leipzig 1891; für das Recht der Melodie sprechen sich aus: Darras, S. 467; Dunant, S. 146; Heydemann und Dambach, S. 183; Kadlec, S. 177; dagegen: Opet, S. 405 ff.; Püttlingen, S. 18; Renourd, II, S. 68; Schuster, S. 130 ff.; Slater, S. 17; zweifelhaft: Daude, S. 84, Röthlisberger, S. 238.

autors unzulässig sein, da sie ja die Originalmelodien enthalten.

Solche Werke müssen aber als vereinzelte Ausnahmen des allgemeinen Prinzips anerkannt werden, da hier die Melodien nicht als „Thema für weitere Ausführungen zugrunde gelegt, sondern nur zum Ausgangspunkte für eine auf ganz andere Wirkungen als das benutzte Werk abzielende Neuschöpfung gewählt werden".[103])

§ 4.
Subjekte des Aufführungsrechts.

Wem steht das Recht der öffentlichen Aufführung zu? Wie wir bereits oben (S. 17) gesagt, für selbständige Originalwerke dem Originalurheber, für Bearbeitungen und Übersetzungen deren Verfassern.

Da der Nachweis der Urheberschaft an sich mit großen Schwierigkeiten verbunden wäre und im Streitfalle nur durch Eideszuschiebung usw. geführt werden könnte, hilft das geltende Recht durch eine Reihe von Vermutungen,[104]) indem angenommen wird, daß der auf dem Werke selbst[105]) als Verfasser Genannte der Urheber des Werkes ist.

Bei der öffentlichen Aufführung gilt der bei der Ankündigung der Aufführung z. B. in Inseraten oder auf den Programmen Genannte als Autor.

Für die Werke, welche anonym, also ohne Angabe des Namens des Verfassers, sowie für die, welche pseudonym, also unter Angabe eines falschen Namens erscheinen, bestimmt unser Gesetz[106]) in Übereinstimmung

[103]) Vergl. Begründung, S. 23ff.; Allfeld, S. 136; Kuhlenbeck S. 121.

[104]) § 7, R. U. G.

[105]) Auf dem Titelblatt, in der Zueignung oder Vorrede oder am Schlusse.

[106]) Vergl. auch Gesetz von 1870, §§ 11 und 52.

mit den Gesetzen fast aller Kulturländer, daß der Lauf der Schutzfrist anstatt mit dem Tode des Autors mit der Veröffentlichung des Werkes, also mit dem Erscheinen im Druck oder mit der ersten Aufführung, beginne.[107]) Dem hiermit für den Autor resp. seine Rechtsnachfolger verbundenen Nachteil wird dadurch vorgebeugt, daß vor Ablauf dieser Schutzfrist der wahre Name des Urhebers in der für die Rechtsvermutungen vorgeschriebenen Weise angegeben oder in der bei dem Stadtrate in Leipzig[108]) geführten Eintragsrolle angemeldet wird.[109])

Alsdann tritt die Berechnung der Schutzfrist, beginnend mit dem Tode des Autors, ein.

Analoge Vermutungen bestehen natürlich auch, wenn eine Mehrzahl von Autoren als Verfasser eines Werkes genannt wird.

Zum Zwecke der Untersuchung der Frage, wer im Falle einer Mehrheit von Verfassern Subjekt des Aufführungsrechts ist, muß man zwei Fälle unterscheiden:

1. Besteht das Werk, sei es nun rein dramatisch oder rein musikalisch, aus der gemeinsamen Arbeit mehrerer Verfasser, derart, daß sich die Arbeiten der einzelnen nicht deutlich erkennen oder doch wenigstens sich nicht trennen lassen, so liegt Miturheberrecht[110]) oder, wie das R.U.G. sagt, „eine Gemeinschaft nach Bruchteilen“ im Sinne des Bürgerlichen Gesetzbuches[111]) [112]) vor. Das miturheberrechtliche Aufführungsrecht steht den Verfassern alsdann gemeinschaftlich zu. Sie können nur ge-

[107]) § 31.

[108]) § 56.

[109]) Für das österr. Ges. vergl. Mitteis, S. 83ff.

[110]) Vergl. die Arbeit von Astor, Miturheberrecht, 1904, Hirschberg, Miturheberrecht, 1901.

[111]) §§ 741—755.

[112]) Über die Frage, warum das Gesetz hier eine Gemeinschaft nach Bruchteilen und nicht das Gesamthandsverhältnis annimmt, vergl. Astor, S. 35ff.

meinschaftlich eine Aufführungserlaubnis geben, Aufführungsverträge abschließen, sie teilen die Früchte im Zweifel zu gleichen Teilen; kurz, es finden alle Vorschriften über die Gemeinschaft nach Bruchteilen auf ihr Verhältnis untereinander sowohl als auch auf das Dritten gegenüber entsprechende Anwendung.

Urheberrechtlich ist für das aus der Gemeinschaft der Miturheber entstehende Aufführungsrecht besonders die Bestimmung des § 30 wichtig, daß sich die Schutzfrist nach dem Tode des Letztlebenden bestimmt.

Im Gegensatz zu dieser originären Miturheberschaft, welche eintritt, wenn bei der Abfassung oder Vollendung eines Werkes mehrere Verfasser in einer gewissen selbstständigen gleichwertigen Weise[113]) mitgewirkt haben, spricht man von einem sogenannten[114]) derivativen Miturheberrecht. Dieses entsteht, wenn das Recht einzelner oder mehrerer Urheber durch Vertrag, Erbgang oder Verfügung von Todeswegen auf eine Mehrheit von Personen übergeht.

2. Wichtiger und schwieriger als dieses unter 1. behandelte Miturheberrechtsverhältnis[115]) ist für das Aufführungsrecht der Fall, wenn ein Schriftwerk mit einem

[113]) Im Gegensatz zu der Abfassung durch einen Verfasser und die unselbständige, ungleichwertige, nur in einer mehr oder weniger mechanischen Tätigkeit liegenden Ausgestaltung oder Mitarbeit seitens eines Gehilfen. Darüber, daß in diesem Falle keine Miturheberschaft vorliegt vergl. Allfeld (1893), S. 223, derselbe (1902), S. 77; Astor, S. 21; Hirschberg, S. 17; Mitteis, S. 71; Reuling, S. 38 ff.; Scheele, S. 10; Voigtländer, S. 55; Wächter, A. R., S. 93 ff.

[114]) Über die Frage, ob man dieses Recht eigentlich Miturheberrecht nennen kann, vergl. Astor, S. 30 f.

[115]) Praktisch wird dieses für das Aufführungsrecht wohl fast nur auf dem Gebiete des Dramas werden, wo Miturheberschaft bei Lustspielen (z. B. „Im weißen Rößl“ von Blumenthal und Kadelburg usw.) zuweilen vorkommt; auf dem Gebiete der Musik ist sie höchst selten, vergl. Astor, S. 18.

Werke der Tonkunst verbunden wird. Auch dann liegt in bezug auf das ganze Werk eine Art Miturheberrecht[116]) vor, jedoch ist aus hauptsächlich praktischen Gründen im § 5 des Gesetzes von 1901 eine Summe von Sonderurheberrechten des Textdichters und des Komponisten angenommen worden. Diese Sonderurheberrechte sind an sich völlig selbständige; jeder Urheber verfügt über sein Werk, doch können diese Rechte häufig in Konflikt miteinander geraten und das zeigt sich am deutlichsten beim Recht der öffentlichen Aufführung.

Man muß hier zwei Arten von Schriftwerken, die mit einem Werke der Tonkunst verbunden werden könnten, unterscheiden:

1. Kleinere Teile einer Dichtung oder Gedichte von geringem Umfange nach erfolgter rechtmäßiger Veröffentlichung, soweit sie nicht ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind.

2. Dichtungen von größerem Umfange, besonders Dramen, Opern- und Oratorientexte, und alle Dichtungen, welche ihrer Gattung nach, also objektiv,[117]) zur Komposition bestimmt sind.

Für die unter 1. genannten Dichtungen kann nach dem geltenden Rechte ein Zweifel über das Subjekt des Aufführungsrechts nicht eintreten, weil der Dichter hier nach § 28, Satz 1 in Verbindung mit § 26 gar kein Aufführungsrecht besitzt.[118]) Der alleinige Inhaber des Auf-

[116]) So Gierke, S. 783, Anm. 69; Mitteis, S. 81.

[117]) Nicht subjektiv, d. h. von dem Dichter als zur Komposition bestimmt oder gar äußerlich gekennzeichnet z. B. durch den Vordruck „Recht der Komposition vorbehalten"; dieser Vorbehalt ist unwirksam, soweit es sich nicht um eine auch objektive zur Komposition bestimmte Dichtung handelt; vergl. Allfeld (1902), S. 176, Ziff. 8; Astor, S. 65, A. M.: Kuhlenbeck, S. 148; Müller, S. 85: „Entscheidend ist die Absicht des Dichters".

[118]) Über die Berechtigung dieser völligen Entrechtung des Textdichters dem Komponisten gegenüber vergl. Schuster, S. 244ff;

führungsrechts ist hier der Komponist. Für die Aufführung darf im Gegensatz zum Gesetze von 1870 sogar die Vervielfältigung des Dichtwerkes im Programm für die Zuhörer ohne die Musik erfolgen.[119])

Für die unter 2. genannten Schriftwerke gilt nach ihrer Verbindung mit einem Werke der Tonkunst für die öffentliche Aufführung der Absatz 2 des § 28.

„Bei einer Oper oder einem sonstigen Werke der Tonkunst, zu welchem ein Text gehört, bedarf der Veranstalter der Aufführung nur der Einwilligung desjenigen, welchem das Urheberrecht an dem musikalischen Teile zusteht.“[120])

derselbe, Grundriß, S. 39, der die geltenden Bestimmungen verteidigt; A. M.: Kohler, Arch. f. ziv. Prax., Bd. 82, S. 232 ff.; derselbe A. R., S. 246; derselbe (1906), S. 197 f.

[119]) Da der § 20 die Wiedergabe der sub 1 gekennzeichneten Dichtungen nur als Text zu einem neuen Werke der Tonkunst in Verbindung mit diesem gestattet, ergibt sich die interessante Streitfrage: Ist es erlaubt, den Text des Liedes z. B. auf der Rückseite des Titelblattes, vor dem Liede abzudrucken? Eine Frage, die ich bejahen möchte, solange es sich noch um ein zusammenhängendes Notenheft handelt, wodurch m. E. die Verbindung mit der Musik genügend gewahrt ist. So für das alte Gesetz § 48: Endemann, S. 77; Scheele, S. 128; Wächter, A. R., S. 309, Anm. 27; für das neue Gesetz, § 20: Kuhlenbeck, S. 148; A. M.: Allfeld (1902), S. 175; Astor, S. 63; Kohler, A. R , S. 235; Schuster, S. 253; Voigtländer, S. 101.

[120]) Daß diese Bestimmung, die schon im Gesetz von 1870 enthalten und bereits damals Gegenstand lebhafter Kontroversen war, unklar abgefaßt und verfehlt ist, wird fast allgemein anerkannt. Astor, S. 66; Kohler, Arch. f. ziv. Praxis, Bd. 85, S. 349; Mitteis, S. 81; Opet, Beiträge zur Kritik, S. 143 ff. u. 155. Auch ich würde eine völlige Gleichstellung des Textdichters und Komponisten in bezug auf die Erteilung der Aufführungserlaubnis de lege ferenda empfehlen, wenn ich auch nicht soweit gehen möchte, wie die französische Praxis, welche die Zustimmung des Komponisten auch für die Aufführung des Textes allein und des Textdichters auch für die Aufführung der Musik allein verlangt. Vergl. Opet, S. 328 f.; Pouillet, S. 161, No. 143/4 und S. 708, No. 794.

Vorweg will ich bemerken, daß diese Bestimmung sich nur auf Tonwerke bezieht, zu denen ein Text gehört, d. h. die in enger direkter Verbindung mit dem Texte stehen; also nicht auf Melodramen, Balletts,[121]) und auch nicht auf dramatische Schriftwerke, denen Ouvertüren, Zwischenaktmusiken[122]) oder Vertonungen einzelner besonders hervorzuhebender Szenen, Monologe oder eingestreuter zur Handlung gehöriger Lieder[123]) eingeflochten sind. Hier findet, wie bei allen rein dramatischen oder rein musikalischen Werken, bei denen „mehrere Berechtigte vorhanden sind", der Abs. 1 des § 28 Anwendung, nach dem „zur Veranstaltung einer öffentlichen Aufführung die Einwilligung eines jeden erforderlich ist".

Für Opern, Operetten, Oratorien und größere in Musik gesetzte Dichtungen aber entsteht jetzt die Frage: wie verhält es sich mit dem Aufführungsrecht des Dichters? Ist es etwa an den Komponisten übergegangen, so daß dieser z. B. auch berechtigt wäre, die Aufführung des Textes ohne Musik zu gestatten, oder soll etwa gar das Aufführungsrecht des Dichters eines Dramas dadurch untergehen, daß es ein Komponist genehmigter oder ungenehmigter Weise komponiert? Welche Ansprüche kann der Dichter erheben, wenn der Komponist den Intentionen des Dichters zuwider die Aufführungserlaubnis erteilt? Was geschieht mit dem Aufführungsrecht, wenn das Urheberrecht des Komponisten erlischt?

Diese und eine Fülle ähnlicher Fragen erheben sich infolge der unklaren Ausdrucksweise des Gesetzes.

Aus den Worten: „bedarf der Veranstalter . . . . . zusteht", in Verbindung mit den Worten der Begrün-

[121]) So Allfeld (1902), S. 202; Kuhlenbeck, S. 163; Begründung, S. 37 ff.

[122]) Z. B. Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum".

[123]) Z. B. die Musik Beethovens zum „Egmont".

dung[124]): „Selbstverständlich bleibt aber der Komponist, wenn er nach dem zwischen ihm und dem Verfasser des Textes bestehenden Rechtsverhältnisse verpflichtet ist, sich seinerseits der Zustimmung des Verfassers zu versichern, dem letzteren für die Erfüllung dieser Pflicht haftbar," geht hervor, daß wohl von einem ipso jure Übergang des Aufführungsrechts an den Komponisten nicht die Rede sein kann. Denn, wenn der Dichter überhaupt in der Lage ist, sich vertragsmäßig das Recht der Zustimmung zu Aufführungsbewilligungen vorzubehalten, so kann diese Bestimmung des Abs. 2, § 28 nur als eine Erleichterung für die Veranstalter von Aufführungen angesehen werden, die von jeder Verantwortlichkeit dem Textdichter gegenüber entbunden werden sollen, wenn sie sich die Einwilligung des Komponisten verschafft haben.

Die Motive zu § 51 des Gesetzes von 1870,[125]) auf welche die Begründung des § 28, Abs. 2 des Ges. von 1901 zurückverweist, geben die praktische Schwierigkeit für die Veranstalter von Aufführungen die Einwilligung von dem Komponisten und dem Dichter zu erlangen als Grund dieser unjuristischen und dem Prinzipe des Urheberrechts zuwiderlaufenden Sonderbestimmung an; ein Grund, der um so weniger stichhaltig ist, als es ja andererseits für die Veranstalter von Aufführungen nicht als zu schwierig befunden wird, sich die Einwilligung noch so zahlreicher originärer oder derivativer Miturheber eines Dramas oder eines Tonwerkes zu verschaffen.

Da man also, wie wir oben[126]) sahen, von einem Übergang des dichterischen Aufführungsrechts an den Komponisten nicht sprechen kann, so folgt daraus, daß

[124]) S. 37 ff.
[125]) Motive zum Gesetze von 1870, S. 42.
[126]) S. 46, Abs. 1.

für die Aufführung des Textes[127]) ohne die Musik der Dichter allein die Aufführungseinwilligung zu erteilen berechtigt bleibt;[128]) ernsthaft wird wohl auch niemand behaupten wollen, daß das Aufführungsrecht am dramatischen Texte der Oper durch die Komposition untergehen könne.

Die Bestimmung des § 28, Abs. 2 kann sich also nur auf das Verhältnis des Komponisten Dritten (Aufführenden) gegenüber beziehen[129]) und läßt das innere Verhältnis des Komponisten zum Textdichter juristisch folgendermaßen erscheinen. Der Komponist wird durch die Komposition einer Dichtung für das Aufführungsrecht an dem dichterischen Teile des Gesamtwerkes Vertreter des Dichters Dritten gegenüber.[130]) Diese Vertretungsmacht wird zur Vollmacht, wenn sie dem Komponisten durch einen Vertrag von dem Textdichter erteilt wurde, sie stellt sich als Geschäftsführung ohne Auftrag dar, soweit der Komponist ohne Einverständnis des Textdichters handelt.[131])

[127]) Wenn dieser Fall auch praktisch nicht häufig eintreten wird, halte ich mich doch für berechtigt, ihn theoretisch zu erörtern, nachdem in der neuesten Opernliteratur z B. Heinrich Zöllner, das Hauptmannsche Märchendrama „Die versunkene Glocke“ mit nur geringen Änderungen und Richard Strauß, das Wilde'sche Stück „Salome“ fast wörtlich als Oper vertont hat. In diesen und ähnlichen Fällen ist also bei einer Oper die Aufführung des Textes ohne die Musik sehr wohl denkbar.

[128]) So Müller, S. 104 f., A. M.: für das Gesetz von 1870 anscheinend Endemann, S. 82.

[129]) Allfeld (1902), S. 75, 203; derselbe (1893), S. 253; Astor, S. 68; Kohler, A. R., S. 269; Müller, S. 104; Stenglein, S. 149; Voigtländer, S. 119 f.; Kohler (1906), S. 288.

[130]) So Osterrieth in „Musikgeschäftliche Blätter“ I. Jahrg., No. 1, Berlin, Januar 1906. „Das Urheberrecht an Carmen“, S. 3.

[131]) Über die hieraus erwachsenden Ansprüche siehe B.G.B., §§ 677—687.

Der Kontrahent ist der Pflicht der Vollmachtsprüfung überhoben, da der § 28, Abs. 2 eine gesetzliche Vertretungsmacht für den Komponisten ihm gegenüber aufstellt.

Der Wortlaut des Gesetzes hindert mich daran, in der Bestimmung des aufgeführten § nur eine Vermutung für das Vorhandensein einer Vollmacht des Komponisten zur Erteilung der Aufführungserlaubnis zu sehen. Anders wäre es, wenn hier die Worte „im Zweifel“ oder „in der Regel“[132]) in den Text eingefügt wären.

Dagegen möchte ich aber aus dem Worte „Einwilligung“, welches nach dem B. G. B.[133]) „vorherige Zustimmung“ bedeutet, den Schluß ziehen, daß der Aufführungsveranstalter sich auf die nach erfolgter Aufführung erteilte Genehmigung[134]) des Komponisten allein nicht mehr berufen kann, sondern daß er, falls die Aufführung ohne die erforderliche vorherige Zustimmung des Komponisten stattgefunden hat, gezwungen ist, die Vollmacht des Komponisten zur Vertretung des Dichters zu prüfen, und, wenn diese nicht völlig einwandfrei ist, auch die Genehmigung des Dichters einzuholen.

Die logische Folge dieser gesetzlichen Bestimmung ist, daß bei unbefugter Aufführung, neben dem Komponisten auch der Textdichter zur Geltendmachung der Entschädigungs- und Strafansprüche[135]) berechtigt ist.

Von großer praktischer Bedeutung wird das Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem Textdichter mit Rücksicht auf die Bestimmung des § 28 in dem Falle des Erlöschens der Autorrechte des Komponisten. Als Beispiel diene hier der augenblicklich lebhaft er-

[132]) So Ungarn, § 52.
[133]) § 183.
[134]) B.G.B. § 184.
[135]) §§ 37, 38, 45. R. U. G.

örterte Streit über das Aufführungsrecht an der Oper „Carmen".[136]) Der Komponist G. Bizet ist am 3. Juni 1875 gestorben, sein Urheberrecht erlosch daher in Deutschland am 31. Dezember 1905,[137]) während von den beiden Textdichtern Meilhac und Halévy der letztere noch lebt.[138])

Darf also „Carmen" auf der Bühne mit Musik und Text auf Grund von § 28, Abs. 2 frei aufgeführt werden, oder wer ist zur Erteilung der Aufführungserlaubnis befugt?

In Konsequenz des bisher dargelegten möchte ich behaupten, die Aufführung dieser Oper in Verbindung mit dem noch geschützten Texte[139]) ist nicht frei, sondern der Textdichter ist nach dem Fortfalle des allein zur Vertretung berechtigt gewesenen Komponisten zur Einwilligungserteilung allein befugt.[140])

Denn, da der § 5 getrennte Urheberrechte des Komponisten und des Dichters annimmt, § 28, Abs. 2 aber nur eine Erleichterung des Verkehrs für den im Abs. 1 des § 28 ausgesprochenen Fall des Vorhandenseins mehrerer

[136]) Osterrieth, a. a. O., S. 1 ff.

[137]) §§ 29, 34 in Verbindung mit Art. 1 der Übereinkunft zwischen Deutschland und Frankreich betreffend den Schutz an Werken der Literatur und Kunst vom 13./4. 83.

[138]) Die Tatsache, daß „Carmen" in Deutschland in der deutschen Übersetzung von D. Louis (Pseudonym für Julius Hopp) aufgeführt wird, ändert m. E. infolge des neuerdings ausgedehnten Schutzes der Übersetzungen (siehe oben S. 37, R.U.G., §§ 2, 62) und vor allem der dem Originalautor für die ganze Dauer seines Urheberrechts zustehenden Befugnis der Übersetzung (§ 12, Ziffer 6) nichts an dem dem Textdichter Halévy zustehenden Urheberrechte. Osterrieth, a. a. O., S. 2.

[139]) Daß die Musik ohne Text 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten frei aufgeführt werden kann, unterliegt wohl keinem Zweifel.

[140]) Zu diesem Resultate gelangt außer Osterrieth a. a. O., S. 3, Fuld, Börsenblatt der Buchhändler (1905), S. 12061.

Berechtigter darstellt, so muß das Recht der Aufführungsgenehmigung beim Fortfall eines der Berechtigten dem anderen Berechtigten zustehen, also in unserem Falle dem Textdichter.

Dies geht auch daraus hervor, daß ja das Erlöschen der Rechte des Komponisten nicht gleichbedeutend ist mit der für den Veranstalter der Aufführung in § 28, 2 vorgeschriebenen Einwilligung. Dadurch, daß den Erben oder Rechtsnachfolgern des Komponisten mit dem Ablauf der Schutzfrist die Möglichkeit fernerer Verwertung der Kompositionen entzogen ist, erteilen diese doch noch keineswegs jedem Nachdrucker oder Aufführungsveranstalter ihre Einwilligung zur Ausbeutung dieser Werke.

Die hierdurch klargelegte Rechtslage hat zur Folge, daß analog auch dem rechtmäßigen Übersetzer eines Operntextes, da er ja für seine Übersetzung das ausschließliche Aufführungsrecht besitzt, in den obengenannten Fällen das Recht der Zustimmung zur Aufführung der Oper in seiner Übersetzung zusteht; und besonders, daß das Erlöschen der Rechte des Komponisten[141]) auf den Schutz des Aufführungsrechts des Übersetzers keinen Einfluß ausübt.[142])

Ein Streit darüber, wer Inhaber des Aufführungsrechts ist, hat sich noch in einer anderen Beziehung in neuerer Zeit häufig zwischen Autor und Verleger erhoben, und zwar in erster Linie zwischen Komponisten und Musikverlegern im Hinblick auf das Konzertaufführungsrecht. Bekanntlich hat das Gesetz von 1901 dem

[141]) Durch Ablauf der Schutzfrist § 29 oder erblosen Tod, § 8, Abs. 2.

[142]) Ein Beispiel für derartige Fälle ist: Meyerbeer (gest. 1863), „Die Afrikanerin", Text von Scribe, Deutsche Übersetzung von Ferd. Gumbert (gest. 1896). Das Werk darf in der Übersetzung von Gumbert bis 31. Dez. 1926 nicht ohne Genehmigung der Gumbertschen Rechtsnachfolger aufgeführt werden.

Drängen der beteiligten Kreise und dem Vorgehen anderer Länder, besonders Frankreichs folgend,[143]) auch das Konzertaufführungsrecht, welches früher nur durch besonderen Vorbehalt des Komponisten erhalten werden konnte und tatsächlich fast nie geltend gemacht[144]) wurde, ohne weiteres ausdrücklich der unbeschränkten Verfügung des Autors unterworfen.[145])

Da aber zurzeit des Abschlusses der Verlagsverträge über die noch heute beliebtesten Werke der Tonkunst von einem Konzertaufführungsrecht kaum die Rede war, so erheben sich heute, wo dessen Verwertung sich immer mehr Bahn bricht, Zweifel darüber, ob beim Abschlusse des Verlagsvertrages dies Recht mit an den Verleger übergegangen ist oder nicht.

Allgemein gilt für den Fall, daß der Verleger das Konzertaufführungsrecht durch Nichtanbringung des Vorbehaltes aufgegeben und erst auf Grund des Gesetzes von 1901 durch die Anbringung des nachträglichen Vorbehaltes wieder hat aufleben lassen,[146]) die Bestimmung des § 61, Abs. 2, welcher sagt, daß das auf diese Weise neu auflebende Konzertaufführungsrecht in allen Fällen dem Urheber zustehen soll.

[143]) Vergl. § 1 dieser Abhandlung, S. 1ff.

[144]) Es wurde gewöhnlich nur insoweit verwertet, als dadurch die rechtmäßige Anschaffung des Notenmaterials erzwungen wurde, d. h. die Komponisten oder ihre Rechtsnachfolger verlangten unter Androhung der Verfolgung wegen Verletzung des Aufführungsrechts, daß die Konzertveranstalter das Material käuflich erwarben.

[145]) Über den Vorbehalt und seine Bedeutung vergleiche S. 33.

[146]) Die hierbei sich ergebende Streitfrage, ob der Verleger dem Komponisten oder dessen Rechtsnachfolger gegenüber verpflichtet ist, den nachträglichen Vorbehalt des § 61, Abs. 1 tatsächlich anzubringen, möchte ich mangels gesetzlicher Bestimmungen aus Billigkeitsrücksichten bejahen; wenn auch zugegeben werden muß, daß ein derartiger Vorbehalt eine Erschwerung des Notenabsatzes mit sich bringen und sich als ein Eingriff in die bestehenden Rechte des Verlegers darstellen kann.

Andererseits ist ohne weiteres einleuchtend, daß im Falle einer Übertragung des gesamten Urheberrechts ohne Einschränkung an einen Verleger auch das Konzertaufführungsrecht als mitübertragen angesehen werden muß.

Für die Fälle, in denen genaue Abmachungen nicht vorhanden sind, kann eine allgemein gültige Theorie nicht aufgestellt werden; der mutmaßliche Wille der Kontrahenten zurzeit des Vertragsabschlusses kann allein hier maßgebend sein.[147])

§ 5.

Die Verträge über das Aufführungsrecht.

Dem Verfasser eines aufführungsfähigen Werkes der Literatur oder der Tonkunst stehen zwecks Verwertung seiner Urheberrechte in Hinsicht auf die öffentliche Aufführung verschiedene Wege offen.

A. Er kann die Verwertung des gesamten Aufführungsrechts an dem Werke einem einzelnen Unternehmer überlassen.

In diesem Falle schließt er entweder

a) einen Aufführungsrechtsübertragungsvertrag [148]), [149]), oder

[147]) Vergl. hierzu Urteil des Reichsgerichts (I. Zivil-Senat) vom 11./7. 1906 über das Konzertaufführungsrecht an Wagners Opern „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“.

[148]) Über die Übertragbarkeit des Urheberrechts der Substanz oder nur der Ausübung nach vergl. für die erstere: Astor, S. 31; Endemann, S. 11; Klostermann in Endemanns Handbuch II, S. 276 ff.; Müller, S. 38; Osterrieth, S. 94 ff.; Rabel, S. 71 ff.; Stobbe-Lehmann III, S. 71; Wächter, A. R., S. 107; U. R. S. 107. A. M.: Allfeld (1902), S. 89 ff.; Dahn, Priv. Studien, S. 81; Gierke, S. 767 und 805; Mitteis, S. 12. Ich möchte mich den Ausführungen der letzteren anschließen und vor allem auf die Ausführungen Allfelds, S. 83 ff. verweisen.

[149]) Dies kann in Verbindung mit dem ganzen Urheberrecht oder getrennt davon geschehen, R. U. G. § 3.

b) einen Aufführungsagenturvertrag.[150])

Zu a): Der Aufführungsrechtsübertragungsvertrag[151]) wird in der Praxis zwei Gestalten annehmen können:

α) Der Autor überträgt alle seine Rechte gegen eine einmalige Abfindung an einen Unternehmer.

Diese Verwertungsart der Aufführungsrechte war im Musikverlage hinsichtlich des Konzertaufführungsrechts die übliche; noch heute wird sie praktisch werden in den Fällen, wo Erben eines Autors von dramatischen oder musikalischen Werken aus Gründen der Erbschaftsregulierung die Kapitalisierung der aus den Aufführungsrechten zu ziehenden Rente zweckmäßig erscheint.

β) Der Autor überträgt zwar sein Aufführungsrecht auf den Kontrahenten, behält sich aber einen mehr oder minder großen Anteil an den Erträgnissen des Aufführungsrechts vor.

Auch diese Art der Verwertung des Aufführungsrechts ist häufig, weil sie den Unternehmer zur Wahrnahme der Rechte des Autors in weitem Umfange berechtigt und doch dem Autor die Möglichkeit gibt, die dem mehr oder minder starken finanziellen Erfolge seines Werkes entsprechenden Früchte zu ziehen. In der Regel wird der Anteil des Autors an dem Ertrage der Aufführungsrechte in derartigen Fällen zwischen 75 und 90 % betragen.[152])

In beiden Fällen tritt der Kontrahent juristisch an die Stelle des Urhebers, d. h. er wird dessen Rechtsnach-

[150]) Siehe Opet, S. 448.

[151]) Daß dieser Vertrag seiner juristischen Natur nach ein Kauf, Tausch, Schenkung oder ein sonstiges auf Veräußerung gerichtetes Rechtsgeschäft sein kann. Allfeld (1902), S. 90.

[152]) Ein derartiger Vertrag ist z. B. der, den die Komponisten mit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht hinsichtlich der Konzertaufführungsrechte ihrer Werke schließen; die Anstalt, welche die Rechtsfähigkeit im Sinne des § 22 B. G. B. besitzt, wird

folger; er erwirbt das Recht als ein weiter übertragbares in demselben Umfange und mit demselben Inhalte, wie es in den Händen des Urhebers selbst bestand.[153]) Der Kontrahent wird Subjekt des Urheberrechts, er ist aktiv legitimiert, alle urheberrechtlichen Ansprüche geltend zu machen. Wenn auch in beiden Fällen α) und β) falls es nicht ausdrücklich anders vereinbart ist, dem Urheber gewisse höchstpersönliche oder individualrechtliche Ansprüche verbleiben, z. B. der auf Vermeidung von groben Entstellungen seines Werkes,[154]) das Recht auf Nennung seines wahren Namens bei Aufführungen usw., so muß meiner Ansicht nach die Wahrnehmung dieser Rechte Dritten gegenüber neben dem Urheber auch dem Rechtsnachfolger[155]) zustehen.

Im Falle β hat der Autor seine vertraglichen Rechte auf Auszahlung des Gewinnanteils, Rechte, die sich juristisch als Ansprüche aus einem Sozietätsverhältnisse darstellen.

Zu b): Die andere häufigere Art der Verwertung der Aufführungsrechte geschieht durch den von Opet[156]) sogenannten Aufführungsagenturvertrag. Durch diesen Vertrag wird der Aufführungsagent berechtigt und verpflichtet, im eigenen Namen, aber für Rechnung des Urhebers Verträge über Aufführungslizenzen zu schließen.

Inhaberin der Aufführungsrechte; der Ertrag nach Abzug der Unkosten und 10% für die Unterstützungskasse der Genossenschaft wird im Verhältnis von 3 : 1 zwischen Komponist und Verleger geteilt.

[153]) Vergl. R. G. C., Bd. 12, S. 52.

[154]) R. U. G., § 9.

[155]) Der Erbe als Rechtsnachfolger tritt nach dem geltenden Gesetz und nach der herrschenden Meinung im Gegensatz zu dem durch Rechtsgeschäft berechtigten Rechtsnachfolger vollständig in alle Rechte des Urhebers ein; Allfeld (1902), S. 86/87; Gierke, S. 811; Mitteis, S. 26, 29. A. M.: Anders, S. 121, 130ff.; Osterrieth, S. 77.

[156]) S. 418.

Eine gesetzliche Regelung der Fragen, die beim Mangel einer ins einzelne gehenden Abrede, auftauchen, ist bisher nicht erfolgt. Aus diesem Grunde werden derartige Fragen im Streitfalle nach Maßgabe der in der Praxis üblichen Vereinbarungen entschieden werden müssen.

Ich lasse infolgedessen an dieser Stelle die Hauptpunkte des Schemas, welche den meisten der mir zugänglichen Aufführungsagenturvertragsformularen gemeinsam sind, in kurzer Zusammenfassung folgen:

„Zwischen Herrn A (Autor) und Herrn V (Vertriebsagent) ist nachstehender Vertrag geschlossen worden:

§ 1. Herr A überträgt den (unwiderruflichen) ausschließlichen Vertrieb des (Bühnen-) Aufführungsrechts seines Werkes . . . . . an Herrn V.

§ 2. Herr V ist also verpflichtet, das Interesse des Herrn A in bezug auf das Aufführungsrecht an dem Werke . . . . . in jeder Weise nach Kräften wahrzunehmen.

§ 3. Herr V ist allein berechtigt, (in allen Ländern) im eigenen Namen die Einwilligung zur öffentlichen Aufführung des genannten Werkes an die Bühnenvorstände (und Vereine) zu erteilen, Aufführungsverträge über das Werk zu schließen, die Zahlungen an Tantièmen und Honoraren einzuziehen, bevorstehende unbefugte Aufführungen zu verhindern, stattgehabte unbefugte Aufführungen strafrechtlich und zivilrechtlich im Prozeßwege zu verfolgen.

§ 4. Herr V ist verpflichtet (am Schlusse jedes Kalendervierteljahres), die eingezogenen Tantièmen und Honorare nach Abzug einer Provision von 10 %[157]) an Herrn A zu übersenden.

[157]) 10 % ist der übliche Provisionssatz bei Bühnenagenturverträgen.

Aus diesem wesentlichen Inhalte derartiger Verträge, der allerdings häufig den verschiedenartigsten Modifikationen unterworfen ist, ergibt sich, daß der Aufführungsagenturvertrag eine in die Augen fallende Ähnlichkeit mit dem Kommissionsverlagsvertrage hat. Der Kommissionsverlagsvertrag ist ein uneigentlicher Verlagsvertrag,[158]), [159]) da ihm ein wesentliches Merkmal des Verlagsvertrages, nämlich die Übernahme des Vertriebes für eigene Rechnung, fehlt.[160]) Auch der Aufführungsagent übernimmt den Vertrieb nicht für eigene Rechnung.

Wie ferner der Kommissionsverleger durch den Kommissionsverlagsvertrag die Verpflichtung übernimmt, nach Kräften für die Verbreitung des Werkes zu sorgen, hat der Aufführungsagent die Verpflichtung, im Interesse des Urhebers die Aufführungslizenzen zu erteilen.

Hier wie dort hat der Kontrahent dem Autor gegenüber einen Anspruch auf angemessene Vergütung.

Was mich aber hindert, die Regeln des Kommissionsverlagsvertrages[161]) auf den Aufführungsagenturvertrag entsprechende Anwendung finden zu lassen, ist neben anderen geringfügigen Unterschieden, vor allem der Umstand, daß der Kommissionsverlag in Übereinstimmung mit allen Kommissionsgeschäften den Vertrieb von

[158]) Über die Definition des Verlagsvertrages vergl. R. Verlagsgesetz vom 19. Juli 1901, § 1, ferner: Allfeld (1902), S. 414ff.; Kuhlenbeck, S. 208ff.; Mittelstädt-Hillig, S. 3ff.; Müller, S. 314ff.; Voigtländer, S. 163.

[159]) Vergl. Ichon, S. 29; Stobbe-Lehmann III, S. 466ff.; Wächter, V. R., S. 219f.

[160]) Allfeld, S. 417; Kuhlenbeck, S. 210; Mittelstädt-Hillig, S. 7, Anmerk. 15, 16; Müller, S. 316; Voigtländer, S. 166.

[161]) Auf den Kommissionsverlag finden die Vorschriften des H. G. B. über das Kommissionsgeschäft (§ 383—406) und ergänzend die Vorschriften des B. G. B. über den Dienstvertrag (§ 611—630, § 678) entsprechende Anwendung. Mittelstädt-Hillig, S. 7.

Waren,[162]) die Aufführungsagentur dagegen nur den Vertrieb von Lizenzen, also Rechten an immateriellen Gütern, zum Gegenstande hat. Mit diesem Unterschiede hängt die Verschiedenheit der rechtlichen Stellung des Kommissionsverlegers und des Aufführungsagenten in bezug auf die urheberrechtlichen Befugnisse zusammen; während nämlich der Kommissionsverleger nicht ohne weiteres in der Lage ist, gegen Dritte, die das Urheberrecht des Autors durch Nachdruck verletzen,[163]) einzuschreiten, ist der Aufführungsagent gewöhnlich berechtigt, unbefugte Aufführungen im eigenen Namen zu verfolgen.

Die etwa noch in Betracht kommende Möglichkeit, den Aufführungsagenten juristisch als Mäkler[164]), [165]) anzusehen, scheitert an dem Umstande, daß der Aufführungsagent im Gegensatz zum Mäkler Verträge im eigenen Namen abschließt und nicht vermittelt. Daß der Aufführungsagent kein Handlungsagent im Sinne der Vorschriften des H.G.B. §§ 84 ff. sein kann, bedarf wohl keiner Erwähnung, da er ja nicht für das Handelsgewerbe des kontrahierenden Autors tätig ist.

Demnach bleibt nur übrig das Verhältnis zwischen Autor und Aufführungsagent als entgeltliches Auftragsverhältnis im Sinne des § 675 B.G.B. zu konstruieren, also als Dienstvertrag,[166]) der eine Geschäftsbesorgung zum Gegenstande hat.[167])

[162]) § 383 H. G. B. spricht von Waren oder Wertpapieren.

[163]) Begründung des § 1, R. U. G., S. 60.

[164]) Das tut ohne jede Begründung Heinzmann, S. 58.

[165]) Ob als Mäkler des B. G. B. oder des H. G. B. kann hier dahingestellt bleiben, da für beide das wesentliche Merkmal der Vermittelung von Verträgen erforderlich ist.

[166]) B. G. B., § 611—630.

[167]) Opet, S. 454, nennt diese Aufführungsagenturverträge „nicht-handelsrechtliche Kommissionsverträge“, ein Ausdruck, der aber zur Klärung ihrer rechtlichen Beurteilung nichts beiträgt.

Wichtig ist dies vor allem in der Frage des Rücktritts oder der Kündigung des Agenturvertrages durch den Autor, eine Frage, die in der Praxis häufig zweifelhaft sein kann.

War nicht, wie im vorstehenden Muster unter § 1, der unwiderrufliche Vertrieb des Aufführungsrechtes übertragen, so ist also nach § 623 B.G.B. die Kündigung des Vertragsverhältnisses jederzeit zulässig; mit der in § 623 Satz 2 gegebenen Einschränkung durch eine zweiwöchentliche Kündigungsfrist für den Fall, daß die betreffende Aufführungsagentur für den betreffenden Autor die Erwerbstätigkeit des Aufführungsagenten vollständig oder hauptsächlich in Anspruch nimmt.

Für den Fall des Rücktritts des Autors wird in der Praxis häufig entweder eine bestimmte Frist oder ein fernerer zeitlich beschränkter Anteil des Agenten an den aus bereits geschlossenen Aufführungslizenzverträgen fließenden Bezügen vereinbart.

B. Der Verfasser kann sein Aufführungsrecht auch direkt ohne Zwischenpersonen dadurch verwerten, daß er selbst Aufführungsgenehmigungen erteilt. Über diesen Aufführungsvertrag[168]), [169]) gibt es ebenfalls keine besonderen gesetzlichen Bestimmungen, allgemeine Rechtsprinzipien, Gewohnheitsrechte, Entscheidungen der Gerichte und Gebräuche der Praxis müssen diese auch hier bei der Darstellung ersetzen.

[168]) So nenne ich mit Opet der Kürze halber die Verträge, die die Erteilung von Aufführungsgenehmigungen zum Gegenstande haben.

[169]) Was hier über den Aufführungsvertrag des Verfassers mit dem Unternehmer gesagt wird, gilt natürlich auch für die Verträge, die der Rechtsnachfolger bezw. Aufführungsagent mit dem Unternehmer schließt.

Wurde der Aufführungsvertrag früher oft dem Verlagsvertrage gleichgeachtet,[170]) so leuchtet nach Durchsicht des neuen Verlagsgesetzes vom 19. Juni 1901 ohne weiteres ein, daß die Bestimmungen dieses Gesetzes auf Aufführungsverträge nur in den wenigsten Punkten Anwendung finden können. Der Aufführungsvertrag ist vielmehr ein aus dem Urheberrecht erwachsender Vertrag sui generis.

Durch den Aufführungsvertrag erteilt der Verfasser eines dramatischen oder musikalischen Werkes dem Aufführungsunternehmer die Berechtigung, das Werk öffentlich aufzuführen, gewöhnlich gegen Zahlung einer vereinbarten Vergütung, legt ihm aber auch die Verpflichtung auf, diese Aufführung tatsächlich und zwar innerhalb einer angemessenen Frist auszuführen.

Juristisch betrachtet kann dieser Vertrag dreierlei Gestalt annehmen:

1. Liegt eine ausschließliche Übertragung des dem Autor zustehenden Aufführungsrechtes an den Unternehmer dergestalt vor, daß letzterer gegen unbefugte Aufführungen durch Dritte einschreiten kann, so wird der Unternehmer, wenn auch vielleicht räumlich und zeitlich beschränkt, Rechtsnachfolger des Autors für diesen Zweig seines Urheberrechts.[171])

2. Verzichtet der Autor aber nur auf sein Recht, die geplante Aufführung als unbefugt zu verfolgen, so erhält der Unternehmer auch nur den Schutz der exceptio doli generalis gegen den Autor, falls dieser dennoch gegen ihn einschreitet.[172])

[170]) von Anders, S. 280; Harum, S. 165; Wächter, V. R., S. 637.

[171]) Ein Fall, der wohl nicht häufig, aber doch zuweilen eintritt und sich alsdann nach den (sub. A. a.) behandelten Grundsätzen über den Aufführungsrechtsübertragungsvertrag entscheidet.

[172]) Diese Möglichkeit ist denkbar, wenn im Falle des Miturheberrechts der eine Autor, um Erteilung der Genehmigung

3. Häufiger und fast regelmäßig aber wird der 3. Fall eintreten; der Autor erteilt dem Unternehmer ein nicht ausschließliches ius in re immateriali aliena, dahingehend, das Werk öffentlich aufzuführen.[173]) Diese Berechtigungserteilung stellt sich als eine Art Lizenz dar; sie gleicht in vielen wesentlichen Punkten der Lizenzerteilung im Patentrechte, wenn auch einzelne Abweichungen festgestellt werden können, auf die näher einzugehen hier zu weit führen würde.[174])

Die Aufführungsverträge sind an sich formlos, da nirgends eine bestimmte Form für sie vorgeschrieben ist; doch werden sie gewöhnlich zur Vermeidung von Streitigkeiten schriftlich abgeschlossen.[175])

Auf den Zeitpunkt des Abschlusses der Aufführungsverträge, d. h. auf Antrag und Annahme finden die Vorschriften des B.G.B.[176]) Anwendung, auf das ja bei allen zivilrechtlichen Verträgen in letzter Linie zurückgegriffen werden muß. Ob die Einsendung des Manuskripts an einen Theater- oder Konzertaufführungsunternehmer eine Offerte des Autors, ob die Zurücksendung des Werkes durch den Unternehmer mit dem Wunsche gewisser Änderungen usw. eine Annahme, eine Ablehnung oder eine

gebeten, erklärt, er sei zwar nicht allein berechtigt, aber er seinerseits wolle dem Unternehmer keine Schwierigkeiten in den Weg legen; jedoch wird auch dieser Fall selten sein; und mit Recht bekämpft Kohler, A. R., S. 297 die Ausdehnung dieser Konstruktion, die Dernburg, Preuß. Privatrecht, II, S. 739 verteidigt, auf alle Aufführungsverträge.

[173]) Allfeld (1902), S. 95; Kohler, A. R., S. 297 ff.

[174]) Vergl. Ichon, S. 36; Klostermann in Endemanns Handbuch des Handelrechts, S. 324 ff.

[175]) Schriftliche Form verlangen: Bolivien (13./8. 79), art. 25; Frankreich (13./1. 1791), art. 3; Italien (19./9. 82), § 14; Portugal 1867), art. 595; Tunis (15./6. 89), art. 5; zweifelhaft England: vergl. Copinger, S. 338, 358; Cuttler, S. 22; Scrutton, S. 145.

[176]) §§ 145—151.

neue Offerte ist, können jeweils nur die Umstände entscheiden.

Mit dem erfolgten Abschlusse des Aufführungsvertrages erwachsen dem Unternehmer Rechte und Pflichten, die im folgenden kurz dargestellt werden sollen:

I. Rechte des Unternehmers.

Der Unternehmer erwirbt ein ius in re immateriali, d. h. ein positives Recht der Aufführung an dem Geisteswerke des Autors. Um ihm die Ausübung dieses Rechts zu ermöglichen, wird man im Zweifel annehmen müssen, daß er vom Autor auch die Lieferung des zur Aufführung nötigen Materials, soweit es nicht im Handel ohne weiteres zugänglich ist, zu verlangen berechtigt ist.

In der Regel, von besonderen Verträgen abgesehen,[177]) ist das vom Unternehmer erworbene Aufführungsrecht in zweifacher Hinsicht beschränkt:

Es ist erstens nicht ausschließlich,[178]) d. h. der Autor kann beliebigen anderen Unternehmern das Aufführungsrecht desselben Werkes einräumen und zweitens für den Erwerber räumlich beschränkt, indem dieser das Recht nur auf der Bühne bezw. in dem Saale ausüben darf, für den er es erworben hat.

Die erste Beschränkung wird durch besondere Abmachungen häufig durchbrochen, indem einem Unternehmer die Ausschließlichkeit für einen bestimmten Bezirk zugesichert wird; eine Abmachung, die aus Billigkeitsrück-

[177]) Die preußischen Hoftheater, vergl. Regulative bei Opet, S. 491 (Anhang G, § 1), erwerben z. B. regelmäßig durch ihre Verträge mit den Autoren in gewisser Hinsicht ausschließliche und unbeschränkte Aufführungsrechte.

[178]) Allfeld (1902), S. 94/5; Gierke, S. 808; Opet, S. 363; Reuling, S. 75; Schuster, S. 236 f.; Wächter, A. R., S. 321. Gesetzlich festgelegt für Dänemark (29./12. 57) und Schweden (28./5. 97), § 13, Abs. 3.

sichten in einzelnen Ausnahmefällen vielleicht präsumiert werden müßte. Ich meine die Fälle, wo eine gleichzeitige Gewährung der Aufführungserlaubnis eines Werkes an zwei Konkurrenten den Erfolg illusorisch machen würde, vorausgesetzt allerdings, daß die dem Autor gewährte Vergütung eine gewisse Ausschließlichkeit gerechtfertigt erscheinen läßt.

Das Bestehen der an zweiter Stelle genannten Beschränkung in ihrer generellen Bedeutung, d. h. daß der Erwerb des Aufführungsrechts durch den Unternehmer nur für den Ort gilt, für den er stattgefunden hat, wird kaum bestritten.

Streitig ist nur die Frage geworden, ob z. B. in derselben Stadt der Theaterunternehmer, der ein zweites Theater hinzu erwirbt, für diese Räume das Aufführungsrecht ebenfalls besitzt; eine Frage, die ich dahin entscheiden würde, daß der Autor billigerweise nichts gegen Aufführungen in diesem zweiten Theater wird einwenden können, wenn dort z. B. mit denselben Kräften, in demselben Abonnementszyklus usw. gespielt wird, oder allgemeiner ausgedrückt, wenn die Aufführungen in der anderen Lokalität wesentlich denselben Grundbedingungen, die beim Vertragsabschlusse für die erste Lokalität vorgesehen waren, folgt.[179])

Mit dieser Streitfrage ist oft die Frage verknüpft, die in den berühmten Leipziger Theaterprozessen des Jahres 1879 eine große Rolle gespielt hat: erwirbt der Theaterdirektor das Aufführungsrecht für seine Person, oder für die Bühne, bei der er angestellt ist? Ohne auf die Kontroverse[180]) näher einzugehen, möchte ich kurz

[179]) Vergl. auch R. O. H. E. v. 21./2. 74, Bd. 12, S. 362; und 8./2. 1878, Bd. 23, S. 367; und R. G. C., Bd. 6, S. 32. Entscheidung vom 13./1. 82.

[180]) Vergl. Allfeld, S. 96 ff.; Bauer, S. 61 ff.; Dernburg, Pr. Privatr., 5. Aufl., Bd. II, S. 30; Gierke, S. 809, No. 18; v. Hillern,

die heute herrschende Meinung über diesen Punkt darstellen.

Der Erwerb des Aufführungsrechts durch den Unternehmer muß durch einen Vertrag mit dem Autor oder seinem Rechtsnachfolger erfolgen. Ist in diesem Vertrage der Fall eines Wechsels in der Leitung des Unternehmens nicht vorgesehen, so müssen zwei Fälle unterschieden werden:

a) Handelt es sich um ein Unternehmen, das von einer juristischen Person des öffentlichen oder des privaten Rechts geführt wird,[181]) und kannte der Autor diese Tatsache bezw. mußte er sie kennen, so muß das Aufführungsrecht im Zweifel als für das Unternehmen als solches erworben gelten und ein Wechsel in der Person des Leiters kann nicht ohne weiteres das Erlöschen des Aufführungsrechts für das Unternehmen zur Folge haben.[182])

Die Einwände, die von verschiedenen Seiten gegen diesen Grundsatz gemacht worden sind, gründen sich im wesentlichen darauf, daß die Person des Leiters der Aufführung für den Autor sehr wichtig ist, und daß ein Wechsel in der Leitung auf die Art und Weise der Aufführung oft von entscheidender, dem Autor sehr uner-

Streitfragen, S. 1 ff.; Meyer, Theaterprozesse, S. 1 ff.; Nissen, in Goldschm. Zeitschr., Bd. 18, S. 346 ff.; Opet, S. 368 ff.; Schuster, S. 237 ff.; Thöl, Theaterprozesse, S. 1 ff.; R. O. H. G., Bd. 7, S. 40, Bd. 12, S. 345, Bd. 15, S. 285 ff., Bd. 23, S. 366.

[181]) Vergl. die Definition einer „stehenden Bühne" in R. O. H. G. Entscheidung, Bd. 23, S. 364.

[182]) Allfeld (1902), S. 97; Gierke, S. 809, No. 18; Nissen, S. 346 ff; Opet, S. 374/5. Letzterer teilt obige Meinung, wie es scheint nur in soweit, als der Unternehmer nichts als ein Werkzeug der juristischen Person ist, d. h. keine Selbständigkeit besitzt; dagegen verlangt er für alle anderen Fälle im Zweifel das Erlöschen des Aufführungsrechts mit dem Ausscheiden des kontrahierenden Unternehmers.

wünschter Bedeutung sein kann.[183]) Dem kann man nur entgegenhalten, daß dem Autor, wenn ihm die Korporation, die das Unternehmen leitet, als solche nicht genügende Garantie dafür bietet, daß seine künstlerischen Interessen gewahrt werden, der Ausweg bleibt, sich vertraglich diese Rechte vorzubehalten.

b) Im entgegengesetzten Falle, d. h. wenn es sich um ein privates Theaterunternehmen handelt, das von einer einzelnen physischen Person geleitet wird, wird die diesem Unternehmer erteilte Aufführungsgenehmigung im Zweifel nur für ihn gültig sein. Jede Übertragung auf andere — und um eine solche würde es sich im Falle der Inanspruchnahme des Aufführungsrechts für den Nachfolger zweifellos handeln — wäre alsdann unzulässig.

Wie lange steht nun dem Unternehmer das Recht der öffentlichen Aufführung an dem betreffenden Werke zu? Diese richtet sich natürlich ebenfalls nach dem Vertrage, der in der Regel eine bestimmte Dauer festsetzt. War aber bei der Erteilung der Aufführungslizenz nichts besonderes ausgemacht, so muß angenommen werden, daß der Unternehmer während der ganzen Dauer der dem Autor und seinem Rechtsnachfolger gewährten Schutzfrist zur Aufführung berechtigt ist. Kann hiergegen billigerweise nichts eingewendet werden, so bleibt doch die Frage, die sich im Anschluß an die soeben entwickelte Ansicht erhebt, zweifelhaft:

Wenn ein neues Gesetz eine Verlängerung der Schutzfrist gegen unbefugte öffentliche Aufführungen festsetzt, wem wachsen die Vorteile dieser ausgedehnten Schutzfrist zu? Diese Frage ist gelegentlich des Inkrafttretens des Ges. vom 11. Juni 1870, welches die vorher nur für mit Aufführungsrechtsvorbehalt versehene Werke geltende zehnjährige Schutzfrist für alle dramatischen

[183]) Opet, S. 373,4; Schuster, S. 237 ff.

und dramatisch-musikalischen Werke auf 30 Jahre nach dem Tode des Autors ausdehnte, brennend geworden. Sie ist auch heute wieder praktisch interessant, weil das Gesetz von 1901 a) einen früher unbekannten Schutz für posthume Werke bis 10 Jahre nach ihrem Erscheinen gewährt[184]) und b) für rein musikalische Werke Aufführungsrechte, die durch Nichtanbringung des Vorbehalts verloren waren, durch nachträgliche Anbringung wieder aufleben läßt.[185]) Soweit diese Frage sich auf die Neuerung durch das Gesetz von 1870 bezieht, muß ich in Anbetracht der heute verminderten praktischen Bedeutung, ohne näher darauf einzugehen, auf die umfangreiche Literatur und Judikatur verweisen.[186])

Da aber in der neueren Literatur sich die Stimmen mehren, die den Vorteil einer gesetzlichen Erweiterung des Urheberrechts nur dem Urheber zukommen lassen wollen,[187])

[184]) § 29, Satz 1.

[185]) § 61.

[186]) Die Praxis und die herrschende Meinung nahmen für alle Fälle, in denen der Autor Aufführungsrechte oder -Genehmigungen ohne Zeitbeschränkung an Unternehmer überlassen hatte, an, daß dem Unternehmer das Aufführungsrecht auch für die Dauer der verlängerten oder neu beginnenden Schutzfrist zustehe. Vergl. R. O. H. G., Bd. 10, S. 114, Bd. 12, S. 338 ff., Bd. 15, S. 193, Bd. 23, S. 359 ff. u. S. 397 ff.; R. G. C., Bd. 3, S. 156 ff., S. 161, Anm. 1; Allfeld (1893), S. 266 ff.; Bauer, S. 62 ff.; Daude, S. 92; Dernburg, Preuß. Privatrecht II, S. 957; Gierke, S. 198, Anm. 9; Goldschmidt, Zeitschrift f. H. R., XXIII, S. 115, Anm. 1; Klostermann, Geistiges Eigentum I, S. 274; Handbuch des H. R. II, S. 281; Scheele, S. 154; Wächter, A. R., S. 156; V. R. II, S. 745; A. M.: v. Hillern, S. 3 ff.; Kohler, A. R., S. 314 ff.; Derselbe, (1906), S. 246, 284; Kohler und Liesegang, Arch. f. Bürg. R., Bd. X, S. 59 ff.; Reuling, S. 83 ff.; Schuster, S. 313; Thöl, S. 1 ff.; Pouillet, S. 180 ff. und die französische Praxis, Schweiz (23./4. 83), art. 20.

[187]) Interessant für die Wandelung, die in dieser Frage auch die Anschauungen des höchsten Gerichtshofes durchgemacht haben, ist ein Vergleich der Entscheidungen des Reichsgerichts (Urteil v. 8./3. 1881, R. G. C., Bd. 3, S. 156 ff. u. S. 161, Anm. 1) mit dem

ungeachtet aller vorher getroffenen unbeschränkten Rechtsübertragungen, möchte ich mich zu der entgegengesetzten Ansicht bekennen und den von den zitierten Autoren gegebenen Argumenten noch ein ferneres wirtschaftliches hinzufügen. Ein Zessionar oder Permissar, der Vervielfältigungs- bezw. Aufführungsrechte in den Grenzen des bestehenden Autorrechts erwirbt, muß oft bei seiner Berechnung mit in Erwägung ziehen, daß er nach Ablauf des Urheberschutzes durch bereits erfolgte Amortisation der Herstellungs- oder Einstudierungskosten usw., seinen Konkurrenten gegenüber einen großen Vorsprung hat, durch dessen geschickte Ausnützung er auch jetzt noch gewinnbringend seine Tätigkeit, wenn auch im freien Wettbewerb mit allen übrigen, ausüben kann. Würde aber eine Erweiterung des Schutzes nur dem Autor zugute kommen und den Erwerber der Möglichkeit fernerer Ausnutzung berauben, so wäre das ein Eingriff in ein tatsächlich begründetes Recht des Erwerbers, ein Nachteil, der sich keineswegs mit dem vergleichen läßt, den alle anderen Unternehmer dadurch haben, daß ihnen die Möglichkeit der freien Ausbeutung eines bisher geschützen Werkes nun noch für längere Zeit entzogen wird. Wäh-

neuesten Urteil vom 11./7. 1906 (I. Zivilsenat). In jener älteren Entscheidung ist das Gericht der Ansicht, daß der Autor durch die Genehmigung der Aufführung seines Werkes zu einer Zeit, wo ihm gesetzlich gar kein oder höchstens ein sehr zweifelhaftes Aufführungsrecht zustand, auch auf die Geltendmachung der ihm erst später durch das Gesetz von 1870 zuwachsenden Aufführungsrechte verzichtet habe, in der neuen Entscheidung (vorletzte Seite) aber heißt es wörtlich: „Ein Ausschließungsrecht in bezug auf Aufführungen (es handelt sich um die Konzertaufführungsrechte Richard Wagners an »Lohengrin« und »Tristan und Isolde«), das über den Zeitpunkt der Veröffentlichung durch Druck hinaus wirksam gewesen wäre, war der damaligen Gesetzgebung unbekannt. Ein solches Recht konnte daher auch nicht Gegenstand eines Übertragungsvertrages zwischen Autor und Verleger sein.“ Die Berechtigung dieses Satzes möchte ich bezweifeln.

rend nämlich den Konkurrenten nur eine Aussicht auf einen ihnen rechtlich keineswegs zustehenden Gewinn entzogen wird, verliert der Kontrahent des Autors die Möglichkeit der ferneren Ausnutzung, die, in den Kreis seiner Berechnungen zu ziehen, er vollauf berechtigt war. Die richtige Grenze zwischen den hier kollidierenden Interessen der Autoren und ihrer Kontrahenten festzulegen, dürfte für zukünftige ähnliche Fälle die Aufgabe des Gesetzgebers sein.[188])

II. Pflichten des Unternehmers.

In erster Linie hat der Unternehmer die Pflicht, das betreffende Werk auch tatsächlich aufzuführen.[189]) Diese Pflicht ist noch genauer zu präzisieren.

Die Aufführung muß stattfinden:

a) zur vereinbarten oder im Zweifel in angemessener Zeit,
b) in vereinbarter, im Zweifel in angemessener Weise,
c) ohne wesentliche Änderungen oder Entstellungen des Originals.

Zu a): Gewöhnlich wird in den Aufführungsverträgen der Zeitpunkt, bis zu dem die erste Aufführung stattgefunden haben muß, genau festgelegt; sollte nichts ausgemacht sein, so dürfte m. E. in erster Linie die Reihenfolge der Abschlüsse der Aufführungsverträge maßgebend sein.[190]) Aber allzustreng darf diese Verpflich-

[188]) Einen Versuch hierzu macht bereits das R. U. G., § 61, Abs. 2.

[189]) Vergl. oben; ebenso Allfeld (1902), S. 96; Dambach, S. 158; Kohler, A. R., S. 299; Opet, S. 341.

[190]) So Kadlec, S. 249; Dalloz, No. 154; Renouard II, S. 338, No. 198. A. M.: Opet, S. 34, welcher die Reihenfolge des Eingangs der Theaterstücke auf dem Theaterbureau als Norm für die Reihenfolge der Aufführungen ansieht. M. E. mit Unrecht, denn ein Stück kann unter Umständen jahrelang auf dem Theaterbureau

tung nicht genommen werden, weil bei der Festsetzung des Repertoirs viele Faktoren in Betracht kommen; als z. B. Saisonverhältnisse, besondere Gelegenheiten, Krankheiten oder Beurlaubungen einzelner Hauptdarsteller. Derartige Umstände können den Unternehmer berechtigen, von der Reihenfolge abzuweichen, jedoch wird hierüber nur im einzelnen Falle entschieden werden können.[191])

Ob der Unternehmer bei mangelnder Abrede verpflichtet ist das Werk mehr als einmal aufzuführen, ist streitig; jedoch kennt die deutsche Praxis, die bei dem Mangel gesetzlicher Vorschriften allein in Betracht kommt, keinen derartigen Zwang.[192])

Allgemein üblich aber ist die Vereinbarung, daß dem Autor ein Rücktrittsrecht von dem Vertrage oder eine Kündigung zustehen soll, wenn während einer bestimmten Zeit — in der Regel 2 Jahre[193]), [194]) — die Aufführung des Werkes nicht wiederholt wurde.

unbeachtet liegen; unterdessen können zahlreiche Aufführungsverträge über später eingegangene Werke bereits abgeschlossen sein. Diese Stücke müßten nun, soweit sie nicht bereits aufgeführt sind, infolge des späteren Abschlusses über das früher eingereichte Stück zurücktreten. Dasselbe gilt natürlich auch für Opern und Musikstücke.

[191]) Eine reiche Kasuistik bietet hier die französische Praxis und die Literatur; vergl. die Werke von: Constant, Dalloz, Darras, Deseure, Dunant, Guichard, Huard et Mack, Lacan et Paulmier, Pouillet, Renouard, Vivien et Blanc usw.

[192]) In Frankreich hat der Autor, wenn das Stück keinen totalen Mißerfolg erlebt hat, einen Anspruch auf dreimalige Aufführung, ein Recht, das Opet, S. 350 auch in der deutschen Praxis als geltend annimmt. Constant, S. 164, verlangt auch im Falle einer „chute“ eine dreimalige Aufführung.

[193]) In Frankreich genügt bereits eine Frist von einem Jahre, vergl. Dalloz, Théâtre, No. 286; Guichard, S. 128; Huard et Mack, No. 294, 837.

[194]) Mexiko, Ziv. Ges. B., Art. 1179 verlangt eine fünfjährige Frist.

Diese Bestimmung wird wohl auch beim Mangel ausdrücklicher Abrede allgemein als vereinbart angesehen werden müssen.

Zu b): Welche Ansprüche kann der Autor an die Art und Weise der Aufführung seines Werkes stellen?

Dem Autor eines jeden aufführungsfähigen Werkes wird bei der Abfassung das Ideal einer Darstellung dieses Werkes vorschweben; die Verwirklichung dieses Ideals kann der Autor infolge der Unzulänglichkeit aller menschlichen Institutionen natürlich von keinem Unternehmen erwarten oder verlangen. Andererseits aber wird er verlangen dürfen, daß die Aufführung nicht unter ein gewisses Niveau herabsinke.

Dieser Anspruch wird variieren je nach der Leistungsfähigkeit des Kontrahenten, dem sich der Autor gegenübersieht.

Auf die Einzelheiten dieser Frage, insbesondere nach dem Einfluß des Autors auf Rollenbesetzung,[195]) auf Inszenierung,[196]) auf die Art und den Stil des Spiels und der Darstellung kann hier nicht näher eingegangen werden.

Allgemein möchte ich nur darauf hinweisen, daß der Autor beim Abschluß des Aufführungsvertrages die durchschnittlichen Leistungen des betreffenden Unternehmers kennt; daß also seine Ansprüche in bezug auf die oben genannten Einzelheiten nie das bei dem in Frage kommenden Unternehmen übliche Maß überschreiten dürfen.

Zu c): In gewisser Beziehung gesetzlich geregelt ist die Frage, die sich an die obige unmittelbar anschließt. Inwiefern ist der Unternehmer berechtigt, bei der Aufführung Änderungen des Werkes vorzunehmen?

[195]) Zu weitgehend: Opet, S. 349, richtiger Kadlec, S. 454. A. M.: Die französische Praxis, vergl. Pouillet, S. 693, No. 768.

[196]) Auch hier: Zu weitgehend, Opet, S. 350.

Der § 9 des R.U.G. von 1901 sagt nämlich: „Im Falle der Übertragung des Urheberrechts hat der Erwerber, soweit nicht ein Anderes vereinbart ist, nicht das Recht, an dem Werke selbst, an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers, Zusätze, Kürzungen oder sonstige Änderungen vorzunehmen."

„Zulässig sind Änderungen, für die der Berechtigte seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann."

Diese Bestimmung, die in dem Gesetz von 1870 fehlte, ist an sich in hohem Grade berechtigt. Jedoch muß man mit Nachdruck den Absatz 2 betonen; dies gilt im verstärkten Maße für das Aufführungsrecht.

Die Aufführung an sich ist ja bereits eine Wiedergabe, und zwar eine Wiedergabe durch andere Mittel als die einfache buchstabenmäßige des Originals. Eine solche Wiedergabe erfordert begrifflich bereits gewisse Abweichungen vom Original; daß diese ohne weiteres gestattet sind, bedarf keiner Erwähnung. Aber man muß für die Aufführung noch weitergehende Konzessionen des Urhebers in Hinsicht auf sein ausschließliches Änderungsrecht verlangen.

Wie der § 24, Satz 2 des Gesetzes von 1901, um die in § 22 den mechanischen Musikinstrumenten erteilte Unabhängigkeit von allen Urheberrechten[197]) nicht illusorisch zu machen, auch die Änderung soweit gestattet, als sie zur Einrichtung für diese Instrumente notwendig erscheint, so muß auch der Urheber, wenn er die Genehmigung zur Aufführung erteilt, alle Abweichungen, die zur Aufführung notwendig sind, gutheißen. Fehlt hierüber eine ausdrückliche Vereinbarung, so ist die Einwilligung des Urhebers als stillschweigend erfolgt anzu-

[197]) Die Inkonsequenz des § 22, R. U. G., wird von der Literatur über das Urheberrecht mit vollem Rechte einstimmig gemißbilligt.

sehen. Ja, man muß m. E. noch weitergehen; der Urheber muß sogar alle Abweichungen billigen, die zur Aufführung unter den, bei dem in Frage kommenden Unternehmen üblichen Bedingungen erforderlich sind. Diese Bedingungen können bühnentechnischer Art sein, d. h. z. B. durch die geringe Bühnenausdehnung gegeben sein; sie können aber auch in der Zusammensetzung des Personals, in der Beschränktheit der für Ausstattung und Inszenierung verfügbaren Geldmittel und anderem bestehen.

In diesem weiten Sinne ist m. E. der Ausdruck „Treu und Glauben" bei der Übertragung des Aufführungsrechtes zu nehmen.[198])

Dagegen aber ist auf der Forderung zu bestehen, daß alle im vorigen Sinne erfolgten Änderungen auch tatsächlich notwendig waren, d. h. daß ohne sie die Aufführung, wenn nicht unmöglich gemacht, so doch wesentlich erschwert oder beeinträchtigt worden wäre.

Auf keinen Fall aber soll der Autor der Willkür des Unternehmers preisgegeben werden; so würde es nie zulässig sein, daß der Unternehmer etwa mit Rücksicht auf einen größeren Erfolg bei seinem Publikum oder seinem persönlichen Geschmack entsprechende willkürliche Änderungen vornähme.

Das hier Gesagte gilt in erster Linie für Bühnenaufführungen; analog lassen sich diese Ausführungen jedoch auch auf rein musikalische Aufführungen anwenden. Die strenge Handhabung des § 9 bietet hier noch größere Schwierigkeiten. Wenn jede auch noch so geringfügige Änderung, die der reproduzierende Künstler vornimmt, um die Wirkung des Werkes zu erhöhen, unzulässig ist,

---

[198]) Vergl. Begründung, S. 19; Allfeld (1902), S. 104/5; Opet, S. 344 ff.

so ist eine verständnisvolle nachempfindende Aufführung eines Werkes der Tonkunst beinahe ausgeschlossen.

Auch hier ist m. E. der Absatz 2 des § 9 möglichst weit zu interpretieren und vor allem für einen abgeschlossenen Aufführungsvertrag im Zweifel anzunehmen, daß der Autor gewisse Änderungen, die die künstlerische Individualität oder die wirtschaftlich beschränkten Verhältnisse des Gegenkontrahenten mit sich bringen, stillschweigend gebilligt habe.

Die Aufführung eines Liedes z. B. in einer anderen als der Originalstimmlage und sonstige geringfügige Abweichungen, die der Aufführende sich von der vorgeschriebenen Dynamik, dem Zeitmaße oder Rhythmus als nachempfindender Künstler gestattet, dürfte wohl ohne weiteres zulässig sein.[199]) Ferner würde m. E. z. B. die Tatsache, daß der Autor einer großen modernen Symphonie mit einer nicht besonders starken Orchestervereinigung den Aufführungsvertrag abschließt, das Ensemble berechtigen, in der Besetzung der einzelnen Instrumente gewisse angemessene Reduktionen eintreten zu lassen.

Es sei hier noch bemerkt, daß das Änderungsrecht in jedem Aufführungsvertrage über dramatische sowohl wie über musikalische Werke ausdrücklich übertragen werden kann.[200]) Alsdann ist der Aufführungsunternehmer zu jeder Änderung berechtigt; dies wird allerdings praktisch nicht allzu häufig vorkommen.

Die zweite wichtige Verpflichtung des Unternehmers dem Autor gegenüber besteht in der Honorarzahlung.

Diese ist kein Essentiale des Aufführungsvertrages, da häufig Aufführungsgenehmigungen unentgeltlich erteilt werden, und es sogar vorkommt, daß der Autor

[199]) A. M.: Allfeld (1902), S. 102.

[200]) Allfeld (1902), S. 103; Müller, S. 41; Lindemann, S. 41.

sich zur Tragung eines Teiles der Kosten der Aufführung verpflichtet.

Wohl aber kann man eine pekuniäre Vergütung als ein dem Autor zustehendes naturale negotii ansehen. Im Zweifel kann die Erteilung der Aufführungslizenz nicht als unentgeltliche angesehen werden.

Bei der Behandlung der Frage nach der Vergütung für die Aufführungsgenehmigung müssen wir zwischen dramatischen (einschließlich der dramatisch-musikalischen) und musikalischen Werken unterscheiden.

a) Bei dramatischen und dramatisch-musikalischen Werken kann die Vergütung drei Arten von Erscheinungsformen annehmen, neben denen Vermischungen und Modifikationen der Systeme allerdings nicht selten sind:

1. Der Autor wird für seine Genehmigungserteilung ein für allemal durch ein Honorar abgefunden. Diese Form der Vergütung war vor 3 bis 4 Jahrzehnten noch die herrschende. Für dramatisch-musikalische Werke verband sich die einmalige Abfindung häufig mit dem Ankauf des sogenannten Aufführungsmaterials, d. h. der Partitur, der Orchester- und Chorstimmen, der Klavierauszüge oder Rollen für die Solisten, sowie des vollständigen Textbuches, durch Stich oder Druck oder handschriftlich hergestellt.

Diese Art der Vergütung ist vom wirtschaftlichen Standpunkt aus entschieden zu verwerfen, da der Autor hierdurch gewöhnlich in dem ihm aus seinem Werke gebührenden materiellen Ertrag geschmälert wird.[201])

2. Der Autor ist an den durch die Aufführungen seines Werkes erzielten Einnahmen durch eine Tantième beteiligt. Diese Art der Vergütung ist die jetzt fast allgemein übliche.

---

[201]) v. Anders, S. 187.

Die Höhe dieser Tantièmensätze richtet sich nach der Art und dem Umfange des Werkes.

Die preußischen Hoftheater,[202]) die Deutsche Bühnengenossenschaft,[203]) einzelne ausländische Gesetzgebungen[204]) haben Skalen für die Höhe der Prozente, die gewöhnlich vom Bruttoertrage der Aufführung berechnet werden[205]) und sich zwischen 1 bis 10 % bewegen, aufgestellt.

Diese Form der Aufführungsrechtsverwertung durch den Autor begründet eine Art Sozietätsverhältnis zwischen dem Autor und dem Unternehmer. Letzterer ist daher zur Rechnungslegung verpflichtet und dies auch, wenn hierüber keine besonderen Vereinbarungen getroffen sind.[206])

Auch wenn über die Art der Vergütung gar nichts ausgemacht war, muß dies System als das übliche zur Anwendung gebracht werden.

Nicht selten ist in der Praxis auch eine Verbindung des ersten und zweiten Systems, derart, daß neben der Tantième im voraus ein festes Honorar — oft verbunden mit der Ankaufssumme des Materials — oder eine bestimmte Tantièmengarantie gezahlt wird.

3. Das dritte dieser Systeme wird in der Praxis bisweilen kleineren, weniger bedeutenden Unternehmern gegenüber angewendet. Es besteht in der Vereinbarung eines bestimmten festen — also nicht, wie bei der Tantième, prozentualen — Honorarsatzes für jede Aufführung.

[202]) Opet, Anhang G, S. 494.

[203]) Recht d. Feder, S. 247.

[204]) Spanien (Theaterordnung v. 3./9. 1880), Art. 96; Frankreich (Dekret v. 29./11. 1859, betr. das Théâtre Français), Abs. 1.

[205]) Opet, S. 354.

[206]) Opet, S. 356, und die dort Anm. 74 zitierten französischen Autoren.

Da oft die Kontrolle der Einnahmen mit Schwierigkeiten verknüpft ist und das Sozietätsverhältnis, welches das Tantièmesystem entstehen läßt, das Vorhandensein eines gewissen Vertrauens in die Rechtschaffenheit des Unternehmers voraussetzt, so ist dieses dritte System beim Mangel dieser Voraussetzung ein glücklicher Ausweg.

b) Für die Aufführungsgenehmigung rein musikalischer Werke wurde bis in die neuste Zeit im allgemeinen keine besondere Vergütung verlangt;[207]) mit dem käuflichen Erwerb des Notenmaterials galt die öffentliche Aufführung als stillschweigend genehmigt.

Heute vereinigt die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht[208]) eine große Anzahl Konzertaufführungsrechte in ihrer Hand und verwertet sie für Komponisten, Textdichter und Verleger in folgender Weise.

Sie erteilt als Rechtsnachfolgerin der Komponisten einzelne Aufführungsgenehmigungen gegen einmalige feste Honorarzahlung, wohl der einzige Weg, der auch etwa noch außerhalb dieser Anstalt stehenden Aufführungsberechtigten gangbar wäre; oder aber sie nutzt die Tatsache aus, daß sie über einen großen Komplex von Aufführungsrechten verfügt. Diese Tatsache ermöglicht es der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, mit einzelnen Konzertunternehmern sogenannte Pauschalverträge auf eine bestimmte Zeit zu schließen; Verträge, durch die die Unternehmer gegen die Leistung einer meistens im voraus zahlbaren festen Pauschalsumme berechtigt werden, nach Belieben die der Anstalt zustehenden Aufführungsrechte zu benutzen.

Die auf diese Weise von der Anstalt vereinnahmten Summen werden unter die beteiligten Komponisten und Verleger nach Maßgabe der Anzahl der tatsächlich stattgehabten Aufführungen der betreffenden Werke verteilt.

[207]) Vergl. oben S. 34.
[208]) Vergl. oben S. 26, Anm. 45.

§ 6.

Die Verletzung des Aufführungsrechts.

Jede unbefugte Aufführung ist eine Verletzung des Aufführungsrechts. Unbefugt ist eine Aufführung eines geschützten Werkes, die ohne Einwilligung des Berechtigten, d. h. des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers, veranstaltet wird; außerdem aber auch jede Aufführung, die sich als eine Überschreitung der bei der Zustimmungserteilung vom Berechtigten gestellten Bedingungen darstellt. Eine solche Überschreitung kann z. B. darin bestehen, daß die Zahl der vom Berechtigten bewilligten Aufführungen oder der Zuhörerkreis erweitert wird; oder darin, daß der Ort der Aufführung ein anderer als der genehmigte ist;[209]) kurz, alle die Fälle, die oben als Eingriffe in das Aufführungsrecht gekennzeichnet wurden, machen die Aufführungen zu unbefugten und haben die hier in Kürze darzustellenden Folgen.

Wie die Mehrzahl der Urheberrechtsverletzungen, so hat auch die Verletzung des ausschließlichen Aufführungsrechts strafrechtliche und zivilrechtliche Folgen.

a) Während nach § 54 des Gesetzes von 1870 auch die fahrlässige Verletzung des Aufführungsrechts strafbar war, wird heute nur noch die vorsätzliche und zwar mit Geldstrafe bis 3000 M. bestraft.[210]).

Die Berechtigung dieser Einengung der strafrechtlichen Grenzen der Urheberrechtsdelikte erscheint mir zweifelhaft; der Vorsatz, d. h. der bewußte und gewollte Eingriff in ein fremdes Urheberrecht, wird fast stets sehr schwer nachweisbar sein; dagegen ist aber m. E. das allgemeine Rechtsempfinden überzeugt, daß derjenige, der in seinem Berufe oder in anderer Weise in Berührung mit autorrechtlichen Befugnissen gelangt, die Pflicht

[209]) Allfeld (1902), S. 230.

[210]) § 38, Abs. 1, No. 2.

hat, sich über die Rechte an den von ihm benutzten immateriellen Gütern Rechenschaft abzulegen.

Die auch in der Kommission des Reichstages[211]) angeregte Beibehaltung der Strafbestimmungen des Gesetzes von 1870 fand bei der Mehrheit keinen Anklang. Als Hauptgrund dagegen wurde augenscheinlich angeführt, daß die Bestrafung fahrlässiger Urheberrechtsverletzungen in den Rahmen unseres Strafrechtssystems nicht passe; aber rein systematische Bedenken sollten m. E. vor den praktischen Bedürfnissen des Lebens zurücktreten müssen.

Was die strafrechtlichen Bestimmungen hinsichtlich der Verjährung,[212]) des Erfordernisses des Strafantrages[213]) und die Strafandrohung für Eingriffe in das ausschließliche Aufführungsrecht des Autors auch durch nur teilweise Aufführung des Werkes[214]) anlangt, sei hier nur auf die gesetzlichen Bestimmungen und Kommentare verwiesen.

b) Den strafrechtlichen Ansprüchen des Aufführungsrechtsinhabers stehen die zivilrechtlichen gegenüber.

Die dem Berechtigten zur Wahrung seines ausschließlichen Aufführungsrechts zustehenden zivilrechtlichen Ansprüche sind im R.U.G. nicht erschöpfend behandelt; ergänzend sind die Bestimmungen des B.G.B. und der Z.P.O. heranzuziehen.

Der Inhaber des ausschließlichen Aufführungsrechts an einem Werke der Literatur oder der Tonkunst hat in zwei Gruppen von Fällen Anspruch auf Schutz durch die Rechtsordnung:

1. bei angekündigter unbefugter Aufführung vor deren Vollendung den Anspruch auf Verhinderung der Beeinträchtigung,

2. nach erfolgter unbefugter Aufführung den An-

---

[211]) Komm. Ber., S. 70.

[212]) § 51. [213]) § 45. [214]) § 41.

spruch auf Ersatz des daraus entstehenden Schadens und Verhinderung fernerer Beeinträchtigung.

Für die erste Gruppe von Fällen trifft das R.U.G. gar keine Bestimmungen; hier müssen die Vorschriften der Z.P.O. §§ 935 ff. über die einstweiligen Verfügungen und § 256 über die Feststellungsklagen Anwendung finden. Für die zweite Gruppe ist, falls die verletzende Handlung eine vorsätzliche war, dem Verletzten die Möglichkeit gegeben, sich durch eine neben der Strafe[215]) zu beantragende Buße,[216]) auch wenn ein Vermögensschaden nicht nachweisbar ist,[217]) schadlos zu halten.

Das Gesetz von 1870 machte dem Verletzten die Erlangung einer Entschädigung für den unberechtigten Eingriff in seine Aufführungsrechte erheblich leichter, als das neue Gesetz von 1901 und zwar durch zwei Bestimmungen: 1) Das R.Ges. von 1870 § 54 in Verbindung mit § 18, Abs. 1 und 3, wodurch auch bei fahrlässiger Verletzung des ausschließlichen Aufführungsrechts die Zuerkennung einer Buße für den Geschädigten ermöglicht wurde, und 2) R.G. von 1870 § 55, welcher dem Verletzten den Anspruch auf die durch die unbefugte Aufführung erzielte volle Einnahme ohne Abzug der Kosten gewährte.

Heute sind diese Bestimmungen in Fortfall gekommen[218]) und der Berechtigte ist im Falle einer Verletzung

---

[215]) Der Verletzte muß sich der öffentlichen Klage als Nebenkläger anschließen, Str. P. O., § 443.

[216]) Über die juristische Natur der Buße vergl. die Abhandlungen von: Dochow, Die Buße, 1875; Strauß, Die Buße des deutschen Strafrechts und der Ersatz des nicht vermögensrechtlichen Schadens im B.G.B., Freiburger Dissertation 1901, ferner Allfeld (1902), S. 250 f.; Binding, S. 52; v. Calker, Delikte gegen das Urheberrecht, S. 291; v. Liszt, S. 271.

[217]) Eine weitgehende Anwendung dieser Möglichkeit durch die Gerichte wäre sehr empfehlenswert.

[218]) Ob zum Vorteil für die Autorrechtspflege, möchte ich bezweifeln.

seines Aufführungsrechts allein auf den Schadenersatzanspruch des § 37 R.U.G. angewiesen.

Gerade auf dem Gebiete des Urheberrechts, wo neben den vermögensrechtlichen Nachteilen durch die verletzende Handlung die nichtvermögensrechtliche Beeinträchtigung in hohem Grade Berücksichtigung verdient, muß dieser Schadenersatzanspruch in seinem weitesten Umfange interpretiert werden:

Im Falle der Verletzung des Aufführungsrechts durch unbefugte öffentliche Aufführung wird ein positiver Schaden, d. h. ein Unterschied in der Vermögenslage des Berechtigten vor und nach der schädigenden Handlung, kaum je nachweisbar sein.

Hier bieten sich nun dem Verletzten folgende Wege, auf denen er den Aufführungsveranstalter belangen kann.[219])

1. Die Aufführung bildet eine vorsätzliche oder fahrlässige Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers.

Hatte sie dem Veranstalter einen erheblichen Gewinn gebracht, so wird der Verletzte nach den Vorschriften des B.G.B. über die ungerechtfertigte Bereicherung[220]) die Herausgabe dieses Gewinnes beanspruchen.

Hatte die Veranstaltung, wie das bei Konzerten aber auch bei Opernaufführungen nicht selten der Fall ist, nicht nur keinen Gewinn, sondern einen pekuniären Verlust zum Resultate, so wird dem Verletzten nur die Möglichkeit bleiben, von dem Veranstalter das zu verlangen, was in der Regel als Lizenzgebühr für Aufführungen in entsprechenden Verhältnissen gezahlt zu werden pflegt.

Von dieser Verpflichtung kann der Aufführungsveranstalter sich unter keinen Umständen befreien, denn

---

[219]) Vergl. die vom Reichsgericht E. C., Bd. 35, S. 67 ff. für die Verletzung durch Nachdruck aufgestellten Grundsätze über den Schadenersatz.

[220]) §§ 812 ff.

der ungesetzliche Wille, die Aufführung nur ohne Verpflichtung zur Gebührenzahlung zu veranstalten, kann nicht als Befreiungsgrund angeführt werden.[221])

2. Die Aufführung bildete eine vorsätzliche Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers.

In diesem Falle steht außer den beiden soeben erwähnten Möglichkeiten dem Verletzten wahlweise noch diese letzte zur Verfügung.

Der Verletzte betrachtet die unbefugte Aufführung als eine Geschäftsführung ohne Auftrag.[222]), [223])

Für den Fall einer gewinnbringenden Aufführung läuft der hieraus entspringende Anspruch auf Herausgabe des durch die Geschäftsführung Erlangten[224]) im Resultat auf den oben behandelten Bereicherungsanspruch hinaus.

Wichtig kann aber für den Fall einer ertraglosen Aufführung diese Behandlung des Falles als Geschäftsführung ohne Auftrag dadurch werden, daß der Aufführungsveranstalter, dem sonst auf keine Weise beizukommen ist, wenigstens zur Auskunftserteilung über die Aufführung und zur genauen Rechnungslegung verpflichtet ist.[225])

Der Anwendung dieser Vorschriften auch auf die fahrlässige Verletzung des Aufführungsrechts steht nur die für das Urheberrecht bedauerliche Bestimmung § 687 B.G.B. entgegen, welche die Anwendung der Vorschriften über Geschäftsführung ohne Auftrag versagt, wenn jemand ein fremdes Geschäft in der Meinung besorgt, daß es sein eigenes sei.

---

[221]) R. G. C., Bd. 35, S. 68.
[222]) B.G.B., §§ 677—687.
[223]) Kohler, Arch. f. Ziv. Praxis, Bd. LXXXV, S. 456 f.
[224]) B.G.B., § 681 in Verbindung mit § 667.
[225]) B.G.B., § 681 in Verbindung mit § 666.